إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ١٣٩١ش/آذار٢٠١٢م

التعبير الشعری فی المدیح النبوی عند العطار النیشابوری

عبدالحمید أحمدی*

الملخص

عندما تتخطّی أفكار الشاعر ومعانیه عالمها الداخلی وتعبر إلی الخارج تتجلّی فی شكل من أشكال التعبیر الشعری. فالشعراء فی تعبیراتهم الشعریة وإن كانوا یخضعون لأطر ونُظُم موحّدة إلا أنّ لكلّ واحد منهم أسلوبه الذی یمیّزه عن الآخرین؛ الأمر الذی أدّی إلی التّنوّع فی المظاهر الفنّیة للنتاجات الشعریة ذات الموضوع المشترک. ومن الموضوعات المشتركة التی عالجها الأدباء من مختلف الجنسیات موضوع المدیح النبوی؛ وقد تنوّعت طرق التعبیر عنه بتنوّع الأدباء، وهذا لاینفی وجود خصائص تعبیریة مشتركة بین الأدباء فی تناولهم لهذا الموضوع. وقد جاءت هذه الدراسة لتحدّد خصائص التعبیر الشعری عند العطار النیشابوری فی مدیحه النبوی.

الكلمات الدلیلیة: الصورة الشعریة، التشبیه، الاستعارة، الكنایة، الصنعة البدیعیة.

*. أستاذ مساعد بجامعة زابل، إیران.
Elyasiniahmadi@yahoo.com

التنقیح والمراجعة اللغویة: د.عبدالحمید أحمدی

تاریخ الوصول: ١٣٩١/٢/٢٣هـ. ش
تاریخ القبول: ١٣٩١/٣/٣هـ. ش

المقدمة

يعدّ فريد الدين العطار النيشابورى(٦٢٧-٥٥٣ق) من أبرز شعراء إيران القدامى؛ وقد كرّس جلّ اهتماماته فى سبيل نشر المعانى العرفانية، كما يتخيلها هو، من خلال آثاره الأدبية. فنتاجات العطار المحقّقة فى مجال الشعر هى: خسرونامه (=إلهى نامه)، وأسرار نامه، ومنطق الطير، ومصيبت نامه، والديوان، ومجموعة من الرباعيات المسماة بـ ''مختارنامه''؛ بالإضافة إلى كتابه المنثور تذكرة الأولياء والذى ضمّ فى معظمه تقارير عن أحوال كبار الصوفية وأقوالهم؛ وكلّ نتاج نسب إلى العطار خارج هذا الإطار الذى حدّده الشاعر بنفسه لايوثق بصحته. (شفيعى كدكنى، ١٣٨٢ش: ٢٢)

وقد أكثرالعطار من مدح النبىّ (ص) فى نتاجاته وجاءت هذه المدائح عنده موزّعة فى مقدّمات كتبه. فالعطار لم يستفتح مدائحه بذكر الأماكن أو التغزّل أو ما يسمّى بالنسيب، كما جرت عليه العادة عند بعض الأدباء فى الأدب العربى؛ كما أنّه لم يُقَدِّم لها بالمعانى الزهدية وبالوعظ والدّعاء، بل أخذ يمدح النبىّ (ص) مباشرة ويشيد بفضائله، اللهمّ إلا فى قصيدته التى افتتح بها ديوانه حيث بدأها بتوحيد الله والثناء عليه، ثمّ انتقل إلى المعانى الزهدية، ومنها خلص إلى مدح النبىّ والثناء على خلفائه من بعده، واختتمها بالدّعاء والإنابة إلى الله تعالى.

الصورة الشعرية

يلجأ الشاعر للتعبير عن تجربته الشعورية إلى الصورة، والصوة الشعرية هى الهيئة التى تثيرها الكلمات بشرط أن تكون معبّرة وموحية؛ (الداية، ١٩٩٦م: ٧١) وتعتبر الصورة الشعرية جانبا من اللغة الشعرية التى تلعب الصور البلاغية والمسمّاة بالخيال الجزئى[١] دورا مهمّا فى تكوينها. فالمجاز، والتشبيه، والكناية من الأساليب البيانية التى

---

١. «الخيال نوعان: خيال جزئىّ ويتمثّل فى الصور الأدبية مثل التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل، وخيال كلّى ويسمّى الصورة الكلّية أو الصورة الأدبية أو الصورة الشعرية فى القصيدة، مثل رسم صورة كلّية تُعدّ لوحة متكاملة يتناولها الأديب بالعرض من خلال بعض الصور الجزئية.» (خورشا، ١٣٨١ش: ٢٤)

يعتمد عليها الأديب فى رسم صوره الفنية. ومن خصائص هذه الوسائل البيانية أنها تمنح النص الشعرى الإثارة، وتضفى على الكلام رونقا وجمالا.

الصورة التشبيهية

اهتمّ العطار اهتماما واسعا بالصورة التشبيهية التى تعتبر عماد الصورة البيانية. فهى «تتعامل مع الواقع المحسوس بأبعاده، ومع الجوانب التجريديّة الفكريّة، ومع أعماق الإحساس النفسى الداخلى، وهى تتوزّع بحسب المواقف الانفعالية، وليست هناك نقطة محوريّة ثابتة للمحسوس أو المجرّد النفسى بل يملى اتخاذ هذا أو ذاك منطلقا السياقُ وتجربةُ الفنّان المعبّر عنها.» (الداية، ١٩٩٦م: ٧٢) والتشبيه البليغ هو من أكثر التشابيه انتشارا فى مدائح العطار، فنراه يشبّه النبى (ص) بالكنز، والبحر، والبدر، والشمس، والجوهرة، والوردة؛ وكلّ هذه التشبيهات تبدو وللنظرة الأولى أنها من نوع التشبيه الحسّى إلّا أنّ المشبّه به يتحوّل فيها فجأة إلى عقلىّ بسب إضافته إلى أمور معنويّة. فالنبىِ شمس ولكنّه ليس ذلک الكوكب المعروف فى المنظومة الشمسية، إنّه شمس الشريعة، وهو الكنز ولكنّه ليس كغيره من الكنوز إنّه كنز من الوفاء، وهو بحر إلا أنّه بحر من اليقين، وهو جوهرة ولكنّه جوهرة بحر التقوى، وهو وردة الغيب، وبدر الدنيا والآخرة، ومَلِک عالم الروح والفؤاد.

خواجــه دنيا ودين، گنج وفا　　صدر وبدر هر دو عالم مصطفى

آفـتاب شـرع ودرياى يقين　　نــور عـــالم رحمة للعالمين

(العطّار، ١٣٨٣ش: ٨٩)

– فالمصطفى محمّد كنز الوفاء، وسيّد الكونين، وبدر الدارين.

– فهو شمس الشريعة، وبحر اليقين، ونور الكون، والرحمة المهداة للعالمين.

گوهر درياى تقوا ذات او　　تا أبد داعى حق دعوات أو

(العطار، ١٣٨٥ش: ١٩)

– فذاته جوهرة بحر التقوى، ودعوته دعوة حق أبديّة.

بى صبا گـــل كى برايد از قبا　　او گل غيب است منصور از صبا

(المصدرنفسه: ۲۱)

- فأنّى للوردة أن تتفتّح دون هبوب ريح الصبا عليها، فالنبى محمّد وردة غيب منصور بتسخير الريح له.

والشاعر فى هذه الصور قد استطاع، وبكلّ براعة، أن يُغْرِب فى التشبيه المبتذل المتداول بإضافة المشبّه به الحسى إلى أمور معنوية. وقد احتوت مدائح الشاعر على الكثير من هذا النوع من التشبيهات والتى يُريد من توظيفها التأكيد على الصفات المعنوية التى يتمتّع بها الممدوح، مما يدلّ على تأثّر الشاعر بالمعانى الدينية الصرفة فى تكوين صوره التشبيهية.

ومن الملاحظ كذلک فى توظيف الشاعر للتشبيه البليغ، أنّه كان يأتى بالمشبّه ممّا له صورةٌ حسنةٌ ومكانةٌ رفيعة فى ذهن المتلقّى، ثمّ يجعل المشبّه به من أحقر مشتملات الممدوح، ليبالغ فى وصف الممدوح من ناحيتين: باعتبار التشبيه البليغ من ناحية، وباعتبار المعنى من ناحية ثانية حيث يأتى بالتشبيه مقلوبا، ويزيد المعنى مبالغة بأن يجعل المشبّه به أحقر ما يشتمل عليه الممدوح؛ فنراه يشبّه الدنيا والآخرة بما فيها من مظاهر قيمة بغبارِتراب أثارتْه قَدَمُ الرسول (ص)«هر دو گيتى گَرد خاک پاى توست.» (العطار، ۱۳۸۳ش: ۹۳) أو يشبّه السماء بضفيرة من ضفائره «آسمان يک حلقه از گيسوى تو.» (العطار، ۱۳۸۵: ۲۸) أو يلجأ إلى تشبيه كواكب السماء المتألّقة بأهون شىء يتّصل بالممدوح فيجعل كوكب زحل خادمه وحاجبه «بود كيوان هندوى چوبک زنش.» (المصدر نفسه: ۲۱) ويجعل الزهرة كنّاسة على بابه «زهره دايم خاكروبى بر درش.» (المصدر نفسه: ۲۱)

وقد يحدّد الشاعر لخلق لوحته الفنّية صفة معينة من صفات الممدوح، ثمّ يعقد مقارنة بينها وبين أمور ذات أهمّية كبرى فى عالم الخيال أو الواقع من خلال التشبيه البليغ الذى يعقده أو التشبيه المؤكد؛ فيشبّه أسطورة ماء الحياة[1] أمام لطفه وكرمه بقطرة من ماء، ويشبّه نهر الكوثر فى الجنّة بقطرة من ندى، أو يجعل حلّة الجنّة مع ما لها من جمال

۱. ماء الحياة من الأمور الوهمية التى لا صلة لها بعالم الواقع كالعنقاء، والغول، وقد أكثر أدباء الفرس من ذكر هذه الأساطير فى نتاجاتهم الأدبية.

مقارنة بمظهر النبی(ص) کثیاب بالیة، ویجعل متاع الدنیا رطبا ویابسا أمام جوده مثقال حبّة من شعیر:

در بـــر لطفش که جان عالمی است　　آب حـــیوان قطره وکوثر نمی است
در بر خَلقش که خَلق آن است وبس　　حُلّه فـــــردوس خُلقان است وبس
در بر جـــــودش متاع خشک وتر　　یـــک جو آرد وزن امّـا خشک تر

(المصدر نفسه: ٢١)

والعطار فی صوره التشبیهیة لم یعتمد علی غیر التشبیه البلیغ إلا نادرا.فمن صوره التی جاء فیها التشبیه مفصّلا قوله:

زبس کامد همی جبریل نزدت　　شده چون دحیة الکلب قریشی[١]

(العطار، ١٣٧٧ش: ۶۶٢)

– فجبریل من کثرة تردُّده إلی مجلسک صارکدحیة بن خلیفة القرشی.

فالمشبّه جبرئیل والمشبّه به دحیة بن خلیفة الکلبی وأدات التشبیه(چون) ووجه الشبه(زبس کآمد) کثرة التردّد. وقد استخدم هذا النوع من التشبیه کذلک فی معرض حدیثه عن قصة الأسراء والمعراج؛ فشبّه روح النبیّ (ص) فی تلک اللیلة بالبحر فی التموّج والهیجان؛ فقال:

مصطفی را کین سخن در گوش شد　　جان چون دریای او پر جوش شد

(العطار،١٣٨۵ش: ٢٣)

ـ فما إن سمع النبی بنبإ معراجه إلی السماء حتی هاجت روحه کالبحر وتموّجت.

ومن التشبیه المرسل الذی اعتمد علیه العطار فی رسم لوحته عن النبیّ (ص) قوله:

وصف او در گفت چون آید مرا　　چون عرق، ازشرم، خون آید مرا

(العطار، ١٣٨٣ش: ٩٣)

١. دحیة بن خلیفة بن فروة بن فضالة بن زید بن امرئ القیس بن الخزج بن عامر بن بکر بن عامر الأکبر بن عوف بن بکر بن عوف بن عذرة بن زید اللات بن رفیدة بن ثور بن کلب بن وبرة الکلبی. صاحَبَ رسول الله صلی الله علیه وسلم، شهد أحدا وما بعدهما بعثه رسول الله (ص) إلی قیصر رسولا سنة ست فی الهدنة فآمن به قیصر وامتنع علیه بطارقته فأخبر دحیة رسول الله (ص) بذلک فقال: «ثبت الله ملکه» (ابن الأثیر ١٩٩٧م، ج٢: ١٣۶)

– كيف لى أن أفوه بوصفه والثناء عليه، وأنا فى ذلک من شدة حيائى أتصبّب دمًا كالعرق.

فاستعار الشاعر فى هذا البيت الدم لشدة احمرار الوجه ثمّ شبّهه بالعرق ليبالغ من خلال هذه الصورة التشبيهية الاستعارية فى عظمة الممدوح وسموّ مكانته، بحيث يغمر الحياء كيان الشاعر، ويعمّ الخجلُ وجوده إذا ما أراد أن يُشيد بفضائل ممدوحه وينوّه بها، وليس ذلک إلا لأنّه على يقين فى عجزه عن الوفاء بوصفه كما يليق به.

ومن الملاحظ كذلک فى تشبيهات العطار أنّه لايأتى بالمشبه والمشبه به فى صورة من صور التشبيه المعروفة بل يرمز إليهما فى غير صراحة، ويجعل المشبه به برهانا على إمكان ما أسنده إلى المشبّه؛ وقد اصطلح البلاغيون على تسمية مثل هذا التشبيه بالتشبيه الضمنى؛ وهذا التشبيه لايتضح للمتلقّى إلا من خلال المعنى. يقول العطّار مستثمرا مثل هذا النوع من التشبيه:

رسالت را رسولى چون تو ننشست   همه انگشتان يكسان نيست بر دست

(العطار، ۱۳۸۴ش: ۱۳)

ـ فالرسالة السماوية لم تتشرّف برسول مثلک(وهذا ليس بغريب) لأنّ أصابع اليد كذلک غير متساوية وإن كانت اليد واحدة.

فالشاعر لمّا أعلن أنّ النبى محمّد قد فاق الأنبياء طرًّا، وأنّ الشريعة السماوية لم تتشرّف برسول مثله، احتجّ لهذه الدعوى وبيّن إمكانها بأن شبّه هذه الحالَ بحال أصابع اليد فهى مختلفة وإن كانت اليد واحدة.

الصورة الاستعارية

وأمّا العنصر الثانى الذى اعتمد عليه العطّار فى تكوين صورته الشعرية هو عنصر الاستعارة بنوعيها التصريحية والمكنية. وتتميز الاستعارة عن التشبيه بأنّها أكثر إيحاءً وأعمق تصويرا.

وتأتى الاستعارة المكنيّة فى المرتبة الأولى من حيث نسبة الشيوع فى مديح العطّار النبوىّ؛ وقد استطاع العطّار أن يوظّفها فى صورة فنّية تتجلّى فيها عبقريته فى إقامة

علاقة خفية بين الأشياء من خلال رؤيته الخاصّة. ففی ذکره لمعجزة انشقاق القمر يعلّل ذلک بتعليل حسن من خلال توظيفه للاستعارة المکنية واستحضار قصّة نبیّ الله يوسف u بشکل غير مباشر، فيقول:

گويند مه شکافت تو دانی که آن چه بود　　　گـــردون ترنج ودست ببريد از آن لقا

(العطّار، ١٣٧٧ش: ٣٨)

- يقال بأن القمر قد انشقّ؛ أتعلم ما هو السبب؟ فالسبب هو أنّ السماء ما إن شاهدت جمال النبی (ص)حتی قطّعت يدها والترنجة.

فقد شبّه الشاعر فی هذا البيت السماءَ بامرأة وحذفها، وأتی بشیء من لوازمها وهی قطّعت يدها والترنجة (ترنج ودست ببريد) علی سبيل الاستعارة المکنيّة، وسرّ جمالها التشخيص حيث خلع المشاعر والصفات البشرية والتی تجلّت بوضوح فی قصّة نبیّ الله يوسف u علی السماء، فصيّرها تشعُر بما شعرت به النساءُ فی مجلس زليخا بعد خروج يوسف عليهنّ؛ وهذا هو منتهی المبالغة فی وصف جمال النبی.

فالعطّار قد لجأ فی کثير من صوره الشعرية إلی مثل هذا النوع من التشخيص ومن ذلک قوله:

خورشيد از آن سبلی، نيست درد چشم　　　کو چشم را از خاک درش کرد توتيا

(المصدر نفسه: ٣٨)

- إنّ الشمس لاتشعر بالرّمد من شدّة ذلک النّور (نور النبی) لأنّها تکحّلت بتراب عتبة باب الممدوح.

وقد ظهرت الاستعارة فی هذا البيت عندما جعل الشاعر الشمس، وهی مصدر النور، تکتحل بتراب عتبة باب النبی لکی لاتصاب بالرمد من شدّة ما يغشاها من نوره (ص). فالاستعارة هنا استعارة مکنية حيث شبّه الشمس بإنسان بجامع التأذی من شدة النور فی کلّ (فی المشبّه علی سبيل التخييل) وحذف المشبّه به وأتی بشیء من مشتملاته وهو الرمد للدلالة عليه، وفی تکحّلت بتراب عتبة بابه ترشيح ممّا رفع من مستوی خياليّة الصورة؛ ومن الملاحظ کذلک فی هذه الصورة أنّها احتوت علی المجاز المرسل لأن الـ(سبل) فی أصل اللغة بمعنی اختلال حاسّة البصر ويعدّ مُسَبَّبا فذَکرَ الشاعر المسبّبَ

وأراد به السبب وهو شدّة النور فهكذا التقت فی البيت الصورة الاستعاريّة مع صورة المجاز المرسل لتكوين الصورة الشعرية عن الممدوح والتی تتمثّل فی أشعّة نوره الهائلة التی غطّت الوجود بأجمعه فتضاءل كلّ شیء أمامها حتی الشمس التی تعدّ رمزا للنور والضياء.

وقد تنوّعت الاستعارة المكنية فی مدائح العطّار فجعل السماء ساجدة أمام عظمة النبیّ (ص) وجلاله، وصوّر العرش والكرسیّ وهما مُوَلِّيان وجههما نحوه، وصير السماء وهی تكحّل النجوم بتراب مقدمه، حتی أصبحت متلألئة بعد هذا التكحيل؛ فكلّ هذه العبارات جاءت علی سبيل الاستعارة المكنية حيث شخّصها بكائن حیّ ينفعل بالممدوح ويتفاعل معه.

جـــــلوه كرده آفتاب روی او　　　آسمان صد سجده برده سوی او

(العطار، ۱۳۸۵ش: ۲۰)

– فشمس وجهه قد أشرقت، وبكلّ خضوع قد خرّتْ له السماءُ ساجدة وخشعتْ.

هـــــــر دو عالم بسته فتراک او　　　عرش وكرسی قبله كرده خاک او

(العطار، ۱۳۸۳ش: ۸۹)

– فالدنيا والآخرة مشدودتان بسمط مركبه، والعرش والكرسی متخذان لأنفسهما قبلة من تربته.

زهی كحلی، كه گردون از تعظّم　　　زخــــــاكت كرده كــــــحل، انجم

(العطار، ۱۳۸۴ش: ۱۴)

– مرحی فما أنجعک من كحل! فالسماء قد كحّلت نجومها بتراب مقدمک، اعتقادا منها بعظمة مقامک.

وإلی جانب الاستعارة المكنية قام العطّاربتوظيف الاستعارة التصريحية فی رسم لوحته الشعرية عن النبی (ص)، ويبدو حسن هذا التوظيف بكلّ وضوح فی قوله:

چـــــــون نرگس از نظارۀ گلشن نگاه داشت

بشكفت در رخش گل ما زاغ البصر وما طغی

(العطّار، ۱۳۷۷ش: ۳۸)

- فلأنّه صان عينه عن النّظر إلى الروضات الجميلة (کی لا يلتهى عن جمال المحبوب، فعُوِّض عن ذلک) بأن تفتّحت على خدّه وردة ''ما زاغ البصر وما طغى''.

فقد تكاثفت الصور فى هذا البيت فاحتوى على ثلاث استعارات، وتشبيه واحد؛ فجاءت الاستعارة التصريحية فى كلمتى النرجس والروضة(گلشن)، حيث استعار الشاعر النرجس للعين فحذف المشبه ورمز إليه بشىء من لوازمه وهو ''نظاره''، كما أنّه استعار الروضة لكلّ منظر جميل فحذف المشبّه بقرينة حالية على سبيل الاستعارة التصريحية، وفى وجهه(رخش) استعارة مكنية، حيث شبّه الوجه بأرض نبتت فيها الورود ثمّ حذف المشبّه به ورمز إليه بشىء من مشتملاته وهو التفتّح(شكفتن) على سبيل الاستعارة المكنية.

والتشبيه البليغ يكمن فى قوله: ''گل ما زاغ البصر وما طغى''، فشبّه قوله تعالى: ما زاغ البصر وما طغى بالوردة بإضافة المشبّه به إلى المشبّه، وفى ما زاغ مجاز مرسل بعلاقة السبب والمراد به المسبب وهو الحمرة التى بدت على وجه النبىّ(ص) من شدّة الفرح بعد سماع قول الله تعالى فى شأنه: ما زاغ البصر وما طغى. إذن فالتشبيه أساسا قد جرى بين المسبّب، وهو حمرة وجه النبىّ(ص)، وبين الوردة.

وعندما أراد الشاعر أن يصوّر حقيقة ما قاله فى النبىّ (ص)، لجأ كذلک إلى الصورة الاستعارية التصريحية فاستعار الجوهرة لكلماته التى مدح بها النبىّ (ص) فقال:

هر گهر کان از زفان افشانده ام　　　در رهت از قعر جان افشانده ام

(العطار، ١٣٨٣ش: ٩۴)

ـ فكلّ جوهرة أخرجتها من فمى، فإنّما نثرتها فى سبيل مرضاتک من قعر نفسى.

وقد أردف الشاعر فى هذا البيت الاستعارةَ التصريحية بالاستعارة المكنية المجسّدة حيث جسّد نفسه ببحر عميق فحذف المشبّه ورمز إليه بشىء من لوازمه وهو القعر ليدلّ بهذا التشبيه على أنّ كلامه فى النبىّ (ص)، كالجوهرة فى أعماق البحار، خالص نابع من صميم قلبه لا تشوبه أية شائبة.

وكثيرا ما اعتمد العطّار على الآيات القرانية فى تكوين صوره البيانية كما بدا ذلک بوضوح من خلال النماذج التى قدّمناها ومن الأمثلة على ذلک قوله:

مه وخورشيد چون باشد مُدَثّر   دثار از سر برافكن، قم فأنذر

(العطار، ۱۳۸۴ش: ۱۱)

- كيف يحلو للشمس أن تتدثّر وللقمر أن يحتجب، فهيّا أزل الدثار من على نفسک واستعدّ للإنذار.

فاستعار الشاعر هنا الشمس والقمر للنبىّ، فحذف المشبّه وهو النبىّ ورمز إليه بشىء من مشتملاته وهو(دثار از سر برافكندن) على سبيل الاستعارة التصريحية، وعبارة قم فأنذر ترشيح، وتوظيفه للآيات القرآنية فى هذا المثال واضح وجلىّ.

الصورة الكنائية

والعنصر الثالث والذى تجلّى بوضوح فى لوحة العطّار الفنّية عنصر الكناية؛ فالكناية «هى صورة قائمة على نوع آخر من الحيوية التصوّرية، فهناک أوّلا المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقية ثمّ يصل القارىء أو السامع إلى معنى المعنى أى الدّلالة المتّصلة وهى الأعمق والأبعد غورا فيما يتّصل بسياق التجربة الشعورية والموقف.» (الداية، ۱۹۹۶م: ۱۴۱)

وقد استعمل العطّار الصورة الكنائية فى مواضع مختلفة من مديحه، فمن التعبيرات الكنائيّة عنده:

الدال	المعني الوضعي	المعني الكنائيّ
ميان محكم بستن	شدّ كشحه	الاستعداد للخدمة
سر پيچيدن	أدار رأسه ولواه	المخالفة وعدم الطاعة
خط دادن	أعطاه رسالة مكتوبة	الاعتراف
تشت دار	حامل الطست	الخادم
جاي گم شدن	فُقِدَ المكانُ وانعدم	عالم الغيب

وقد جاءت هذه التعبيرات الكنائية على وجه الترتيب فى الأبيات التالية:

زهـــــى موسى عمران بر در تو   بـــــهارونى ميان در بسته محكم

تو را شيطان مسلمان گشته جاويد   ولـــى پيچيده ســـر از پيش آدم

(العطّار، ۱۳۷۷ش: ۶۶۴)

– مرحی! فموسی بن عمران شدّ کشحه واستعدّ لخدمتک کما کان أخوه هارون فی خدمته.

– فالشیطان الذی عصی آدم ولم یَنْقَدْ له، خضع لک واستسلم إلی الأبد

تویی سلطان مطلق در دو عالم   که خط دادند انس وجانّ ووحشی

(المصدر نفسه: ۶۶۲)

– فأنت الحاکم المطلق فی الدنیا والآخرة، الحاکم الذی اعترفت جمیع الکائنات من إنس، وجنّ، ووحش بقدرته وسلطانه.

فلک زان می رود با تشتِ خورشید   که هست از دیرگاه تشت دارت

(المصدر نفسه: ۶۶۴)

– فالفلک ما یدور بطست الشمس علی الدوام إلا لیعترف بأنه خادمک المطیع منذ القدم.

آنجا که جا گم شد گم کرده باز یافت   از هر صفت که وصف کنم بود ماورا

(المصدر نفسه: ۳۸)

– ففی عالم الغیب نال النبیّ محمّد ما افتقده فی عالم الشهادة، فلذا تعذّر وصفی إیاه لأنّه فاق جمیع الأوصاف.

فجمیع هذه التعبیرات الکنائیة التی مرّت علینا تؤکد بشکل أو بآخر معنی واحدا وهو أنّ جمیع الکائنات الحیة والجامدة غایتها أن تحظی بتقدیم خدمة للممدوح. وقد اتّخذ الشاعر هذه التعبیرات منطلقا لتقریر أفضلیة ممدوحه علی جمیع الخلق طرّا.

الصنعة البدیعیة

وأمّا بالنسبة للصنعة البدیعیة وما فیها من ألوان التحسین اللفظی والمعنوی فقد حَظِی الطّباق والجناس فی المدیح النبوی عند العطّار بنصیب أوفر من العنایة. فمن الطباق جمعُه بین الظل والشمس(سایه وخورشید)، والعیان والخفاء(آشکار ونهان)، والمتقدّم والمتأخّر(پیشوا وپس رو)، والضحک والبکاء(خنده وگریه)، والمعدومات والموجودات، والخاصّ والعامّ، وغیرها من الأمور التی جمعها مبدأ التّضادّ واتّخذها الشاعر وسیلة فنّیة

لإغناء صورته الشعرية.

وأمّا الجناس والذى يعدّ من المحسّنات اللفظيّة فقد اعتنى به الشاعر فى مديحه أيما اعتناء وذلک بسبب ما يخلقه الجناس من نغمات منسجمة تطرب النّفس إذا ما أُحْسِنَ توظيفه، ولكن استخدام الشاعر لصنعة الجناس لم يكن مقصورا على الميزة الموسيقية التى يتمتّع بها الجناس بل أحيانا لجأ إليه كوسيلة لتبيين المعانى العرفانية وتقريرها فى ذهن المتلقّى. فمن الأمثلة على ذلک مجانسته بين كلمتى أحمد وأحد للتعبير عن مرحلة الفناء، آخر مرحلة من مراحل السلوک فى المعجم الصوفىّ عند العطّار، وقد جاء ذلک فى معرض حديث الشاعر عن معراج النبىّ (ص)، فقال:

میم احمد محو شد پاک آن زمان تا احد ماند وشد احمد از میان

(العطار، ۱۳۸۵ش: ۲۶)

- وفى تلک اللحظة انمحى ميم أحمد تماما، وبذلک فنى أحمد ولم يبقى إلا الأحد.

فالجناس بين كلمتى أحمد وأحد جناس غير تامّ مكتنف يدلّ على براعة الشاعر فى توظيف الجناس لخلق صورة فنّية موحية.

ومن الملاحظ كذلک فى استخدام الشاعر للجناس أنّه لم يعتمد فى مديحه النبوى إلاّ على غير التّامّ بأنواعه المختلفة، فقد جانس بين كلمتى صدر وبدر(جناس غير تامّ لاحق) ومهترين وبهترين(جناس غير تامّ مضارع) وحَلْقَتْ وخِلْقَت(غير تامّ مصحّف) وانگشت وانگشتر(ناقص مطرّف) وانگشت وانگشتوانه(ناقص مذيل)؛ وهناک العديد من هذا النوع من الكلمات المتجانسة التى توزّعت فى المديح النبوى عند الشاعر.

ومن الأساليب التى اعتمد عليها العطّار فى صوره أسلوب التكرار؛ والتكرار هو إعادة كلمة أكثر من مرّة فى سياق واحد لنكتة؛ إمّا للتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو التهويل، أو للتلذذ بذكر المكرّر.

ولابدّ للتكرار أن يعتمد على عماد معنوى حتى لا يصبح مجرّد حشو، «لأنّه يمتلک طبيعة خادعة، فهو على سهولته وقدرته فى إحداث جرس موسيقىّ يستطيع أن يُضِلّ الشاعرَ ويوقعَه فى مزلق تعبيرى... ويتحوّل إلى مجرّد تكرارات لفظية مبتذلة. » (نازک

الملائكة، ۱۹۶۲م: ۲۵۷)

وقد بدت هذه الظاهرة فى مديح العطّار بشقّيها الأفقى والعمودى، فالتكرار الأفقى هو الذى يكون فى البيت الواحد والتكرار العمودى هو الذى يتخلّل أبياتا مختلفة فى مقطع شعرى واحد. فمن الكلمات التى استثمرها العطّار لغرض التكرار لفظة ''زهى'' التعجّبية، فهذه الكلمة ذات صوت رنّان، وإيقاع موسيقىّ جميل، إضافة إلى ما تحمله من معانى التبجيل والتمجيد التى تتناسب تماما مع موضوع المديح. فلفظة ''زهى'' لفظة سائلة المعنى ذات مرونة تتغير بتغير الصفات التى تعقبها، فلذا اتّخذ الشاعر تكرارها وسيلة للتعجب الدالّ على الاندهاش بعظمة الممدوح. فمن الأمثلة على ذلک قوله:

زهى رتبت، زهى قدرت، زهى قدر — زهى صاحب، زهى صادق، زهى صدر

زهـــى عرش مجـــــيد آستانه تو — زهـــى هفت آسمان يـــــک خانه تو

زهى فاضلترين كـــس انـــبيا را — زهــــى محرمترين شخـــص خدا را

زهى لشکر کش جود تو قُـــلزُم — زهــــى چوبک زن بــــــام تو انجم

زهى كحلى كه گردون از تــعظّم — زخـــاکت کرده کحلِ چــــشم، انجم

(العطار، ۱۳۸۴ش: ۱۴)

– مرحى! فما أعظمک منزلة وقدرة وقَدَراً، وما أجلّک صاحبا وصادقا وسيدا!

– مرحى! فالعرش المجيد ليس إلا بلاط ملكک، والسموات السبع ليست إلا دارا من دُوْرِک.

– مرحى! فأنت أفضل الأنبياء طرّا، وأقرب النّاس إلى الله حرمة ومقاما.

– مرحى! فقادة جيوش جودک البحار العميقة، وحرّاس سطح منزلک النجوم الوضيئة.

– مرحى! فما أنجعک من كحل ! فالسماء قد كحّلت نجومها بتراب مقدمک، اعتقادا منها بعظمة مقامک.

لقد حاول العطّار أن يجعل من أسلوب التكرار أداة جمالية تخدم موضوعه الشعرى، لأنّها تحتوى على إمكانيات تعبيرية هائلة تغنى المعنى إذا ما استطاع الشاعر أن يتحكم بها ويبعُدها من أن تكون مجرّد تكرارات لفظية مُملّة. وقد أحسن العطّار فى معرض

حديثه عن قصّة خاتم النبی استثمار لفظة انگشت (إصبع)، فجاءت فی ستة وثلاثین بیتا؛ وعلی الرغم من کثرة تکرارها وتکرار کلمة انگشتر(خاتم) معها إلا أنّ الأبیات التی احتوت علی هاتین اللفظتین کانت محکمة الترکیب متناسقة المعنی، لایبدو علیها أدنی ابتذال، یقول:

چــو گـــــردانید او انگشتری را　　درآمـــــد جبـــــرئیل آن داوری را

کـــه ای سید دل از انگشتری دور　　که ندهند کـــــار بـــــا انگشتری نور

فلـــک از بـهر تو انگشتری پشت　　چـــــرا مشغول می گردی به انگشت

طـفیل تـــو دو گیـــــتی سراسر　　قـــیامت بـــــا یک انگشتت بـــــرابر

تـویی بی سایه پیش تو خورشید　　چـــو طفلی می مــــزد انگشت امید

قـدم بر عرش نه از عـرصه فرش　　که از فرق تو انگشتی است تا عرش

گـر انگشتی شود جـــــبریل پیش　　بـــــسوزد همچو انگِشتی پر خویش

رسالت را رسولی چون تو ننشست　　همـه انگشت یکسان نیست بر دست

(المصدر نفسه: ١٢و١٣)

– فما إن اتّخذ النبیّ (ص) لنفسه خاتما حتی نزل علیه جبریل المَلَکُ المُحَکّمُ قائلا:

– یا سیدی، دع الانشغال بالخاتم، فإنّ انشغال الفؤاد به لایفضی إلی نور.

– فالفلک کالخاتم طوع أمرک، یَدعَمُک ویُسانِدُک، إذن فلماذا الالتهاء بعد ذلک بأمر إصبعک.

– فالدنیا والآخرة طُفَیْلِیَّتا وُجُودِک، والقیامة وعظمتها لا تساوی إلا إصبعا واحدا من أصابعک.

– فأنت نور لا ظلّ لک، والشمس أمام نورک تمصّ إصبع الأمل.(رجاء أن تنال من نورک ما یزید من شدّة نورها.)

– فمِن علی أدیم الأرض قُمْ وامشِ علی سطح العرش لأنّ الفاصل بین مفرق رأسک وعرش الرحمن لا یتجاوز الإصبع.

– (فهذا المکان لا یلیق إلا بک) فجبریل(مع ما له من مکانة) لو تقدّم قید إصبع

لاحترق جناحه، وصار کالفحم أسود.

– فالرسالة السماویة لم تتشرّف برسول مثلک، (وهذا لیس بغریب) لأنّ أصابع الید کذلک غیر متساویة وإن کانت الید واحدة.

وقد استطاع الشاعر من خلال تکرار کلمة انگشت وانگشتر فی هذه الأبیات أن یخلق صورا تشبیهیة، واستعاریة، وکنائیة لتصویر ما فی ذهنه من أفکار صوفیة مغرمة بالمبالغة فی تعظیم النبیّ (ص).

والمبالغة هی الإفراط فی الوصف، فإذا کان الوصف ممکنا عقلا وعادة فهو التبلیغ، وإن کان ممکنا عقلا لا عادة فهو الإغراق، وإن کان ممتنعا عقلا وعادة فهو الغلوّ. (الخطیب القزوینی،۲۰۰۴م: ۲۵۸) فالمبالغة «إذا لم تِزیف الحقائق ولم تصوّر غیر الواقع ولم توهم الباطل فهی مقبولة، بل قد تکون دعامة الصدق الفنیّ لتصویر المعنی، وإثارة الفکر والخیال وتوصیل أعمق الحقائق.» (غنیمی هلال، ۱۹۷۳م: ۲۳۰) وتتجلّی مثل هذه المبالغة بوضوح فی معظم الصور التشبیهیة والاستعاریة حیث یُدَّعَی فیها بلوغُ وصفٍ غایته فی الشدّة أو الضعف، وللوصف مصداقیته بالنسبة للموصوف، والزیادة تکون فیه من جهة الادّعاء شدّة أو ضعفا.ولکن إذا کانت المبالغة فی وصف لا أساس له حقیقة فهی مردودة مذمومة.

وقد اعتمد مدیح العطّار فی معظمه علی المبالغة بشقّیها المذموم والمقبول؛ فمن المبالغة المذمومة والمردودة القول بأنّ محمّدا فی حقیقته هو ذلک النور الأزلیّ الذی بواسطته تمّ خلقُ جمیع الکائنات، فهذا القول ادّعاء کاذب فی صفة لا أساس لها حقیقة ولا یقرّها العقل ولا الشرع فالله سبحانه وتعالی یأمر نبیه بأن یقرّ وبکلّ تواضع أنّه بشر لایملک الخلق ولا الأمر: ﴿قُلْ إِنَّمَا أَنَا بَشَرٌ مِثْلُکُمْ یُوحَی إلی أَنَّمَا إِلَهُکُمْ إِلَهٌ وَاحِدٌ فَمَنْ کَانَ یَرْجُو لِقَاءَ رَبِّهِ فَلْیَعْمَلْ عَمَلًا صَالِحًا وَلَا یُشْرِکْ بِعِبَادَةِ رَبِّهِ أَحَدًا﴾ (الکهف: ۱۱۰) ولکنّ العطّار یقول:

هر دو گیتی از وجودش نام یافت — عـرش نیز از نام او آرام یافت

همـــچو شبنم آمدند از بحر جود — خلق عالم بر طفیلش[۱] در وجود

۱. الطفیل: الکائن الحی الذی یعتمد فی وجوده علی وجود الغیر.

نـــور او مقـــــصود مخلوقات بود	اصـــل معدومات ومــوجودات بود
حق چو دید آن نور مطلق در حضور	آفـــرید ازنـــور او صـــد بحر نور
بـــهر خویش آن پاک جان را افرید	بهر او خلق جـــــهان را آفـــرید
آفریـــنش را جز او مقصـود نیست	پاک دامن تر ازو مـــوجود نیست
آنـــچه اول پدید شـد از غیب غیب	بود نور پـــاک او بـــی هیچ ریب
بـــعد ازآن آن نور عـــالی زد علم	گـــشت عرش وکـرسی ولوح وقلم

(العطار، ۱۳۸۳ش: ۸۹)

– فمن جود وجوده ظهرت الدنیا والآخرة، ومن برکة اسمه نال العرش السکون والراحة.

– فکائنات العالم جمعیها حَظِیت بالوجود من وجوده، فکأنّها الندی الذی انبعث من بحر جوده.

– فنوره غایة کلّ مخلوق، وهو أصل کلّ کائن ومعدوم.

– وما إن رأی الحق سبحانه وتعالی تجلّیات ذلک النور المطلق حتی أظهر منه المئات من بحار الأنوار.

– فلنفسه خلق الله تعالی تلک النفس الطاهرة، ولها خلق العوالم کلها.

– فهو الغایة من الخلق والإنشاء، وهو الأطهر بین الکائنات جمعاء.

– فأوّل شیء بان فی عالم الغیب هو نوره الطاهر بلا ریب.

– ثمّ أقام هذا النور المعظّم للدلالة علی نفسه الرایة والعلم، فظهر به العرش والکرسی واللوح والقلم.

فإذا کانت هذه الأبیات تدلّ دلالة واضحة علی توظیف الشاعر للمبالغة بشقّها المذموم إلا أنّ الجانب المقبول منها قد تجلّی فی مواضع کثیرة من مدیح الشاعر، حیث کان اعتماده علی صفة حقیقیة، عقلیة أو شرعیة، وجاء الادّعاء من جهة بلوغ الوصف غایته فی الشدّة.

النتیجة

اهتمّ العطار اهتماما واسعا بالصورالبلاغیة فی تکوین لوحته الفنّیة عن النبیّ حیث

استطاع أن يتعامل من خلالها مع الواقع المحسوس بأبعاده المختلفة ومع الجوانب الغيبية التجريدية بشتى أنواعها ، وقد تمكّن من خلالها أن يعبّر عن أعماق إحساسه النفسى ومواقفه الانفعالية بشكل واضح.

والتشبيه البليغ هو من أكثر التشابيه انتشارا فى مدائح العطار، وكلّ تشبيهاته تبدو للنظرة الأولى أنها من نوع التشبيه الحسّى إلّا أنّ المشبّه به يتحوّل فيها فجأة إلى عقلىّ بسب إضافته إلى أمور معنويّة.

ومن العناصر المهمّة التى اعتمد عليها العطّار فى تكوين صورته الشعرية عنصرُ الاستعارة بنوعيها التصريحية والمكنية. وتأتى الاستعارة المكنيّة فى المرتبة الأولى من حيث نسبة الشيوع فى مديح العطّار النبوىّ، وقد استطاع العطّار أن يوظّفها فى صورة فنّيّة تتجلّى فيها عبقريته فى إقامة علاقة خفية بين الأشياء من خلال رؤيته الخاصّة.

وأسلوب التكرار تجلّى فى مديح العطّار بشقّيه الأفقى والعمودى. فالكلمات التى استثمرها الشاعر لغرض التكرار ذات صوت رنّان، وإيقاع موسيقىّ جميل، إضافة إلى ما تحمله من معانى التبجيل والتمجيد التى تتناسب تماما مع موضوع المديح. فلفظة ''زهى'' مثلا لفظة سائلة المعنى ذات مرونة تتغير بتغير الصفات التى تعقبها، فلذا اتّخذ الشاعر تكرارها وسيلة للتعجب الدالّ على الاندهاش بعظمة الممدوح. كما أنه وظّف المبالغة بأنواعها المختلفة، المقبولة والتى لم تصوّر إلا الواقع والمرفوضة والتى زيّفت الحقائق.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن الأثير، ابو الحسن عز الدين على بن محمّد. ١٩٩٧م. ***أسد الغابة فى معرفة الصحابة.*** بيروت: دار المعرفة.

الخطيب القزوينى، ابو المعالى جلال الدين محمّد بن عبدالرحمن. ٢٠٠٤م. ***الإيضاح فى علوم البلاغة.*** تحقيق غريد الشيخ محمّد وإيمان الشيخ محمّد. بيروت: دار الكتاب العربى.

خورشا، صادق. ١٣٨١ش. ***مجانى الشعر العربى الحديث ومدارسه.*** طهران: دار سمت للنشر.

الداية، فايز. ۱۹۹۶م. ***جماليات الأسلوب***. بيروت: دار الفكر المعاصر.
شفيعي كدكني، محمد رضا. ۱۳۸۲ش. *زبور پارسی ''نگاهی به زندگی وغزل های عطار''*. طهران: دار آگاه للنشر.
العطار النيشابوری، فريد الدين. ۱۳۸۴ش. *اسرار نامه*. دراسة وتحقيق: سيد صادق گوهرين. طهران: دار زوّار للنشر.
العطار النيشابوری، فريد الدين. ۱۳۷۷ش. *الديوان*. تحقيق محمود علمي. طهران: دار جاويدان للنشر.
العطار النيشابوری، فريد الدين. ۱۳۸۷ش. *إلهی نامه*. تحقيق محمد رضا شفيعی كدكنی. طهران: دار سخن للنشر.
العطار النيشابوری، فريد الدين. ۱۳۸۵ش. ***مصيبت نامه***. تصحيح نورانی وصال. طهران: دار زوّار للنشر.
العطار النيشابوری، فريد الدين. ۱۳۸۳ ش. ***منطق الطير***. تحقيق محمد رضا شفيعی كدكنی. طهران: دار سخن للنشر
غنيمی هلال، محمّد. ۱۹۷۳م. *النقد الأدبی الحديث*. بيروت: دار العودة.
نازك الملائكة. ۱۹۶۲م. *قضايا الشعر العربی المعاصر*. بيروت: منشورات دار الآداب.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ١٣٩١ش/آذار٢٠١٢م

تعليم اللّغة العربيّة فی إيران
(دراسة نقدية فی أهدافها ومناهجها)

محمّد نبی أحمدی*
علی سليمی**

الملخص
إنّ مناهج تعليم اللغة لاتكون من العلوم والفنون المتوطّنة ضرورة. ولهذا فمن الضروری الاستفادة من المناهج العالمية الجديدة لتعليمها، وإنّ الأساليب القديمة تحتاج إلی التصليح، والتحسين، والتحديث علی مرّ الزمن. علی سبيل المثال إنّ تعليم اللّغة الثانية علی أساس المناهج المنسوخة مثل: "الترجمة والنحو" أقصيت منذ سنوات فی العالم؛ لكنّها كانت ولاتزال تسود علی نظامنا التعليمی فی إيران. ورغم أنّنا أدركنا بأنّ هذه الأساليب لاتلبّی حاجاتنا فی التعليم لكنّنا نستخدمها ولانغيّرها. فمن الضروری أن يبنی تعليم اللّغة علی أساس توفّر شروط، منها أنّ أسلوب التعليم لايكون ثابتاً ومن الممكن أن نغيّره بالتدرّج مع تطوّر التقنيّات التعليميّة ووسائطها وفق مناهجها الجديدة فی العالم.

الكلمات الدليلية: التخطيط العلمی، اللّغة العربيّة فی إيران، مناهج التعليم الحديثة.

*. أستاذ مساعد بجامعة رازی فی كرمانشاه، إيران.Mnabiahmadi@razi.ac.ir
**. أستاذ مشارک بجامعة رازی فی كرمانشاه، إيران. Salimi1390@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.هادی نظری منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/١١هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٢/٢٥هـ. ش

المقدّمة

إنّنا وبالعناية إلى آيات: ﴿الرَّحْمنُ عَلَّمَ الْقُرْآنَ خَلَقَ الإِنْسانَ عَلَّمَهُ الْبَيان﴾ (الرحمان: ١– ٤) نرى أنّ اللّه سبحانه يؤكّد على تعليم اللغة بعد تعليم القرآن وبيان خلق الإنسان. أو فى آية: ﴿ومِنْ آياتِهِ خَلْقُ السَّماواتِ والْأَرْضِ واخْتِلافُ أَلْسِنَتِكُمْ وأَلْوانِكُمْ إنَّ فى ذلِکَ لَآياتٍ لِلْعالِمين﴾ (الروم: ٢٢) نلاحظ أنّه تعالى يعدّ اختلاف الألسنة من آياته؛ كلّ هذه تدلّ على أنّ اللّغة وتعليمها مهمة. وإنّ الرسول (ص) فى أوائل تأسيس الدولة الإسلامية يوصى أحد أصحابه باسم زيد أن يتعلّم اللغة السريانيّة للإشراف على عقد العهود مع الدول الأجنبيّة. يدلّ هذا على أنّ تعليم اللّغات العالمية الحيّة كانت ذات أهمية مرموقة فى تاريخ الأمة الإسلامية. وتتبيّن أهميّة الموضوع مع ظهور الحركة العظيمة للترجمة من القرن الثانى حتّى الخامس للهجرة وترجمة العلوم الحديثة التى كتبت باللّغة اليونانيّة فى العالم على يد أفراد كحنين بن اسحاق وأولاده.

علماً بأنّ العالم فى عصرنا قد تحوّل إلى قرية صغيرة من حيث العلاقات، وأنّ العلوم والإبداعات تتقدّم كلّ يوم أكثر من الماضى، وبسبب الحاجة إلى هذه العلوم والإبداعات، اشتدّت ضرورة تعلّم اللّغات الأجنبيّة كثيراً؛ وخاصّة اللّغة الرسميّة لعالم الإسلام أى اللغة العربيّة الّتى تحظى بأهميّة بالغة فى إيران منذ العصور القديمة حتّى العصر الحاضر.

فإذا أردنا النجاح على صعيد تعليم اللّغة العربيّة فى إيران فلابدّ من القيام بتخطيط علميّ له. وكما يقول فيوارز وجزنل: «إنّ التخطيط هو من أهمّ المشاكل فى عمليّة التعليم. فمن الواجب أن يحقّق كلّ برمجة متطلّبات المتعلّمين فى المجتمع حتّى يكون مؤثّراً ويسجّل لهم نجاحاً.» (رينى فرد،١٣٧١ش: ١٨)

إنّ أهمّ موضوع يقع على المخطّطين هو أن يعتنوا بترسيم الأهداف التعليمية بعيداً عن الكليّة فى الرؤية، ومتابعة مراحل تعرّف المتعلّم على اللغة، ثمّ مقدرته فى مسير الأهداف وفى النهاية تقييم كيفيّة التعليم.

من الضرورى أن يتعيّن مسير التعليم ووسائطه للمخطّطين قبل كلّ شىء حتّى تتحقّق الأهداف من وجهة نظرهم. ولأجل أن تبدأ هذه البرمجة دقيقة وعميقة فى كلّ جوانبها، من الضرورى أن تدرس قيود النظام التعليمى الحالى، وتقيّم الإمكانيّات الموجودة،

وتقدّر الحوائج الأماميّة. وبعد ذلک نستطيع أن نخطو نحو تحقّق الأهداف بإرادة قويّة دون اعتناء بإثارة الضجّات. إنّ تعليم اللّغة العربية كغيرها من اللّغات يستلزم تخطيطه على أساس الأنماط السائدة فى العالم، وألا نخطو فى الطريق الخاطئ الراهن.

فمن الواجب أن يحلّل كلّ من منهج التعليم، وسنّ المتعلّم، وتحديد بداية زمان التعليم ونهايته، والمقوّمات الأساسيّة للصفّ، واختيار النصوص الدراسيّة قبل القيام بتخطيط علميّ لتعليم اللّغة العربيّة فى إيران. هذا المقال يسعى إلى رسم صورة عن الحالة المطلوبة لتعليم اللّغة العربيّة فى إيران حسب هندسة اللّغة. وهذا المهم لايتحقّق إلا بالتعرّف على الوضع الحالى حتّى نتمكّن من تأسيس أسسها العمليّة. إذن علينا أن نفهم أين تكمن نقائص نظامنا التعليمى بحيث لايستطيع الطالب أن يقرأ نصّاً عربيّاً غيرمشكّل وهو قد أنفق عشر سنوات متوالية من عمره فى تعليم القواعد؛ ولماذا لايقدر على أن يتكلّم عشر دقائق دون خطأ.

١. الدراسات السابقة

يبدو أنّه لم تنشر دراسات حول الدراسة العلميّة لأهداف تعليم اللّغة العربيّة فى إيران، وإن كانت المؤلّفات عن اللّغة العربيّة وقواعدها كثيرة جدّاً. ولكن من حسن الحظّ أقيمت فى السنوات الأخيرة أربعة ملتقيات لمديرى فرع اللّغة العربيّة وآدابها فى مدن أهواز وأصفهان وهمذان وكرمانشاه. ومن الأبحاث التى صدرت عن هذه الملتقيات: "مشاكل اللّغة العربيّة"، و"دراسة عن تعليم اللّغة العربيّة"، و"محاورة حول أهداف تعليم اللّغة العربيّة"، و"اللّغة العربيّة، المشاكل والفرص".

٢. البرمجة واللغة

ينبغى أن يقدّم تعريف عن البرمجة واللغة قبل أن نتطرّق إلى صلب الموضوع:

أ) البرمجة: على المخطّطين أن يقيموا بتحضير برمجة العمل بعد تحديد الأهداف من حيث الكميّة والكيفيّة وبعد اختيار الأساليب وترتّبها. إنّ برمجة العمل أو الإجراءات هى خطّة دقيقة للإجراءات التنفيذيّة الّتى تجب أن تتحقّق آتياً. (محسنبور، ١٣٧٧ش: ٤٣)

ب) اللغة: إنّ اللغة ليست جهازاً أو نظاماً صوتيّاً متناسقاً كما وردت فى الكتب المختلفة والمقالات التى قدّمت فى ملتقيات مديرى أقسام اللغة العربيّة وآدابها فى الجامعات الإيرانيّة،[١] بل هى استعداد ذهنىّ يحظى منه جميع أفراد البشر ولو كانوا بكما أو صما؛ ولكنّ الأبكم والأصمّ يستفيدان من الإيماء والإشارة بدل الصورة الصوتيّة،[٢] فيحتظى أبناء البشر كلّهم من اللّغة، ولكنّهم يختلفون عن البعض فى نوعيّة الكلام والأداء واللهجة. ونحن لانخطئ فى اللّغة حتّى لو نادينا "حسناً" حينما نريد أن ننادى "علياً" لأنّ الخطأ الّذى حدث هنا إنّما حدث فى إظهار المظهر الخارجى؛ أى إنّنا أخطأنا فى التعبير لا فى اللّغة.

وعلى ذلک، فإنّ بحثنا هذا عندما يتكلّم عن اللّغة، ينظر إليها كمظهر خارجى من أى الكلام والأداء واللّهجة، ويعبّر عنه باللغة تناسقاً مع الكتب والمقالات الموجودة.

٣. منهج التعليم

أشرنا فى ما سبق أنّ احدى المواضيع التى من الواجب تحليلها هى "منهج التعليم". إذن فعلينا أن نحدّد المنهج المتّبع فى كلّ تخطيط علمىّ؛ لأنّ «المنهج هو الّذى يعيّن أساليب تقنيّات التعليم وهو السبب فى نجاح التعليم أو فشله.» (مهكى، ١٣٧٠ش: ١٦) ثمّ نقوم بتحديد المجال الذى يستخدم فيه ذلک المنهج، لأنّ المجال إذا كان لمؤلّفى كتب اللغة فمن الواجب أن يستفاد من "منهج تعرّف الكتابة[٣]"؛ وإذا كان لأساتذة اللغة وخبرائها فمن الواجب أن يستفاد من "منهج التعرّف العملىّ[٤]". (جيرال وجاليسون،١٣٦٦ش: ٣٣)

رغم أنّ المنهج بعد الطالب والأستاذ يقع فى المرحلة الثالثة من أركان الصفّ، وقبل أن يصبح عادة بإمكاننا أن نغيّره بسهولة؛ ولكن علينا أن ندقّق فى استخدام كلّ منهج لتعليم اللّغة حتّى يكون ذا دور هامّ ومؤثّر بالنسبة إلى الطالب والأستاذ. لأنّ المنهج

---

١. راجع: (داجلاس براون، ١٣٦٣ش: ١٠) و(مجموعة مقالات الملتقى الثالث لمديرى أقسام اللغة العربيّة وآدابها، ١٣٨٧ش، ص١١و١٠)

2. Sound image

3. Une methodologie delaboration

4. Une methodologie dapplication

تغييره صعب إذا استخدم وصار عادة.

«كلّما يطلب من الأساتذة أن يتركوا المنهج القديم ويدارسوا مناهجهم بالنظر إلى الأنماط الحديثة، يقاومون؛ لأنّ بين الأسلوب الحديث والأسلوب القديم تضادّاً أساسيّاً. واستنتج فايف فی سنة ١٩٢٩م أنّ العقائد الحديثة تستقرّ بطيئة والعقائد القديمة المتزلزلة مع عدم وجود محبّ تستقرّ فی تعليم اللغة بسبب كثرة التكرار؛ أی تنشد تلك الأنشودة القديمة دون أن تثير الإعجاب.» (مهكی، ١٣٧٠ش: ١٦) فعلى هذا الأساس من الواجب أن يكون لتعرّف المنهج واختياره مكانة رفيعة فی التعليم. «لأنّ كثيراً من التقدّم فی العقود الثلاثة الماضية لتعليم اللّغة فی العالم كان متأثّراً من المناهج الحديثة.» (جيرال و جاليسون، ١٣٦٦ش: ٥٥)

بعد أن تبيّنت المكانة الرفيعة للمنهج فی مجال تعليم اللغة، نشرح منهجاً واحداً وهو المنهج المباشر[1] الذی يبدو أنّه يكون أكثر إفادة، ويتّفق كبار علماء العالم على استخدامه. وللاجتناب من إطالة الكلام نغضّ الطرف عن شرح خمسة عشر منهج تعلّم اللغة نحو: منهج القراءة،[2] منهج الترجمة،[3] منهج النحو، منهج الترجمة والنحو[4] و... .

٤. المنهج المباشر (methode Directe)

من جراء لمحة تاريخيّة لتعليم اللغة يتبين لنا أنّ قليلاً من الروّاد مثل كمانيوس[5] وفرانسوا جوئين[6] يعلّمون اللغة على أساس النحو والترجمة إلى مطلع القرن العشرين، ولكن تعليم اللغة فی أروبّا شاهد ابتكاراً بديعاً فی القرن العشرين تمثل فی استخدام المنهج المسمّى بـالمنهج المباشر. كان أساس هذا المنهج عدم استخدام اللغة الأمّ من جانب التلاميذ والطلاّب أبداً، وأن يكونوا فی الصفّ نشطاء؛ لأنّ من الواجب أن يكون التعليم باللغة الأجنبيّة مباشرة. (جيرال وجاليسون، ١٣٦٦ش: ٥٥) ويعتقد هواة هذا المنهج أنّ نتاجه لايقاس بالنسبة إلى المناهج الأخرى كـ"النحو والترجمة".

1. Directe method
2. Reading method
3. Translation method
4. Grammar.Translation method
5. Comenius
6. Francois Gouin

استقام المنهج المباشر بإقامة مؤتمر دوليّ للغات المعاصرة فى وين سنة ١٨٩٨م، وتمّت المصُادقة على استخدام الأصول الحديثة لصفوف اللغة المتقدّمة فى مؤتمر أقيم فى لايبزيک سنة ١٩٠٠م، وهى:

١. أن يجتنب من استخدام اللغة الأمّ فى الصفّ على قدر الإمكان.

٢. أن تكون النصوص الدراسيّة مستقاة من ثقافة اللغة الأجنبيّة التى تدرس.

٣. أن تضاف النصوص الأدبيّة الحديثة والممارسات الكتابيّة إلى التمارين.

وأعلنت وزارة التعليم العامّ لحكومة فرنسا بلاغاً رسميّاً على أنّ المنهج المباشر هو المنهج الوحيد لتعليم اللغة الأجنبيّة. وقد لقى هذا المنهج قبولا فى ألمانيا بعد دعايات أفراد من أمثال: هارتمن[١] وكهن[٢] ومزجوه بالمناهج القديمة حيث سمّى "اختيار الأحسن" إذا صحّ التعبير. استُخدم المنهج المباشر فى إنجلترا عن رغبة ونجاح فى محاولات أشخاص مثل فيندلى[٣] وتطوّر طوال سنوات ١٨٩٩م حتّى ١٩٢٤م. (مهكى، ١٣٧٠ش: ٢٦)

رغم هذا كلّه استخدم "منهج الترجمة والنحو" فى أمريكا حتّى الحرب العالمية الثانية وكان من الطبيعىّ أن يكون تعليم اللغة فى أمريكا متخلّفاً بالنسبة إلى أروبّا، حتّى وثب علم اللغة التركيبيّة[۴] وثبة جبّارة بمحاولة كبار علماء اللغة مثل: سابير[۵] وبلومفيلد[۶] وحظى تعليم اللغات من تحرّيات علم اللغة أيضاً. (جيرار وجاليسون، ١٣۶۶ش: ۵٩)

على أساس ما قيل عن "المنهج المباشر" يستفاد أنّ العلم الحقيقىّ للّغة هو العلم المباشر. إنّ الطلاب فى هذا المنهج يستمعون إلى اللّغة الأجنبيّة، ويتكلّمون، ويقرؤون ويكتبون بها، دون أن يفكّروا باللغة الأمّ أو استخدامها. يقترن فهم اللّغة الأجنبيّة وإدراكها بمساعدة مثل هذه اللّغة، والمتعلّم يعبّر عن أفكاره دون وقفة؛ وهذا هو العلم الحقيقى للّغة الأجنبيّة.

ولكن هنا يطرح سؤال هامّ هو: هل للمنهج المباشر نقص أو ضعف رغم كلّ هذه الميزات الإيجابيّة؟

---

1. Hartmann
2. Kuhn
3. Findlay
4. Le structur alism
5. Sapir
6. Bloomfield

إنّ الطلاّب حينما يتعلّمون لغة بسرعة، لاتنتهى الممارسة اللّغويّة إلا ينسونها؛ إضافة إلى هذا إنّ أنصار "المنهج المباشر" وإن يجدوا ظروفاً فى المدرسة والجامعة تشبه ظروف تعلّم اللغة الأمّ، ولكن قد نسوا أنّ التلاميذ والطلاّب فى المدرسة والجامعة يتعلّمون القواعد النحويّة للغة الأمّ أيضاً. فلماذا لايتعلّمون القواعد النحويّة للغة الأجنبيّة؟! لأنّ الّذى لايتعلّم القواعد النحويّة لايستطيع أن يلمّ باللّغة المكتوبة، فلهذا حذف تعليم القواعد النحويّة فى تعلّم اللغة الأجنبيّة عبث على قدر جعله الأصل الأساسى للتعلّم.

لابدّ من مرافقة العلم والعمل ووضع العمل فى المرتبة العليا، إنّ مسايرة العلم والعمل وحدها هى التى تستطيع أن تنتج معطيات أفضل من معطيات المنهج المباشر. إنّ النتائج الفاشلة لتعليم اللغة الأجنبيّة تنشأ عن استخدام أساتذة اللغة منهج الترجمة و النحو الّذى كان من الواجب أن يتركوه من السنوات الماضية. ولكن بما أنّ المنهج المباشر لايكون مقنعاً أيضاً فلابدّ من استخدام منهج ثالث يكون فيه تعلّم الأصول النظرية متابعاً للمارسات العمليّة. على الأستاذ أن يعلم ويعلّم أنّ الممارسة العمليّة فى الحوار والكتابة هى الطريقة الوحيدة للإلمام باللغة وإيجاد الصلة المباشرة بين اللغة والفكرة. من الواجب أن يخطَّط لتعليم اللغة على أساس أن يكون علم الترجمة والنحو وسيلة لتسريع إتقان اللّغة ودوامها ولا أن يكون غاية فى نفسه. لا فضل لعلم اللّغة دون عاداته اللفظيّة ومهاراته العمليّة. (بلبايف، ١٣٦٨ش: ٢١-٢٣)

«إنّ مونتان[1] يشير فى إحدى مقالاته إلى أنّه تعلّم اللغة اللاتينيّة دون تعلّم القواعد النحويّة، لأنّ أباه كان قد أجبر جميع أفراد أسرته ومعلّمه على أن يتكلّموا باللّغة اللاتينيّة وحدها؛ ولكن مادخل مونتان جامعة دوجويين[2] - المكان الذى بدأ فيه تعلّم القواعد النحويّة - حتّى نسى اللّغة اللاتينيّة الّتى كان يتكلّم بها بطلاقة.» (مهكى، ١٣٧٠ش: ٢٠)

من الضروريّ أن يعلم الأستاذ أنّ نقص المنهج المباشر يرجع إلى انحصار هذا المنهج على العمل، وإهمال الجانب النظريّ.

---

1. Montaigne
2. College de Guyenne

۵. سنّ المتعلّم وتحديد مبدأ التعليم ونهايته

قد أثبت علماء النفس أنّ من الأفضل أن تبدأ دراسة اللّغة الأجنبيّة من سن مبكّرة، وذلک لأن تعلّمها أسهل ودوامها أكثر. «إنّ البحوث تثبت أن المتعلّم إذا دخل البلد المضياف قبل سنّ الرشد، فهو يتعلّم لغة ذلک البلد كأبنائه. كذلک ثبت فی البحث الّذی قام به أویاما أنّ سنّ الدخول إلی البلد المضياف– لا مدّة الإقامة– هی الّتی تؤثّر فی إجادة اللّغة.»[۱] (مبشّر، ۱۳۷۴ش: ۱۴) مع ذلک من الواجب أن لايتعلّم الطفل اللغة الأمّ واللّغة الأجنبيّة معاً، لأنّه يضرّ بتطوّر تنميته الكلاميّة والفكريّة كثيراً.

«إنّ تقاليد اللغة الأمّ قد ترسّخت فی الذهن فی هذه الأعوام، إذن غلبة الطفل علی البُنُيات الذهنيّة فی اللغة الأمّ صعبة، فكيف الغلبة علی التقاليد السمعيّة واللفظيّة؛ فلايمكن جعل التقاليد الحديثة للغة الأجنبيّة بدل تقاليد اللغة الأمّ. وهذه المشكلة هی المشكلة المعروفة بــالتداخل.» (جيرال وجاليسون، ۱۳۶۶ش: ۵۳)

كما يری البعض أنّ «البحث حول تعلّم لّغتين أجنبيّتين معاً يؤدّی إلی أن يدفع كلّ منهما الآخر إلی الوراء وأن يؤثّر علی عمليّة التعلّم سلباً. فمن الضروری أن يبدأ الدارس تعلّم اللّغة الثانيّة الأجنبيّة بعد اللّغة الأجنبيّة الأولی الّتی أنهی تعلّمها بسنتين أو ثلاث سنوات.» (بلياف، ۱۳۶۸ش:۲۷)

وإذا أردنا أن نحدد مبدأ لتعلّم اللّغة الأجنبيّة ومنتهاها نقول: إنّ مبدأه هو الزمن الّذی لايستفيد الإنسان فيه من التقاليد والمهارات المنطوقة. ومن الواجب أن تبدأ دراسة اللّغة الأجنبيّة من اللّغة المنطوقة إلی اللّغة المكتوبة. ونهايته هی من اللحظة التی يبدأ الدارس فيها التفكّر بتلک اللّغة. لأنّ فهم اللّغة يحدث عبر استماعها والدارس يستطيع أن يعبّر بسهولة عن أفكاره باللّغة الأجنبيّة.

وعلی الأستاذ أن يسعی إلی أن ينمی فی الطلاّب المقدرة علی التفكر باللّغة الأجنبيّة والملكة اللّغويّة. لأنّ الطلاّب لايستطيعون أن يتعلّموا اللّغة كوسيلة للتواصل إلاّ بعد أن يعقدوا بين اللّغة والتفكّر صلة مباشرة. وإنّما الصلة الحقيقيّة بين اللّغة والتفكّر يتوقّف علی

۱. لمزيد من الاطلاع وللتعرف علی آراء خبراء كلنبرج (Lenneberg) وكرشن (Krashen)، راجع: (نيلی بور، ۱۳۶۴ش: ۱۴–۱۳)

عدم وجود فاصل بين استماع القول وفهم معناه؛ كما يتوقّف على مقدرة الطلاّب على استخدام القواعد النحويّة لبيان أفكارهم وآرائهم.

۶. مراحل التعلّم

ورغم أنّ بليايف يقسّم مراحل التعلّم إلى ثلاث: "توضيح الموضوع الجديد للطلاّب"، و"أخذ الطلاّب الموضوع الحديث" و"إعادة التجديد من جانب الطلاّب". (بليايف، ١٣۶٨ش: ۵) ولكن فى الحقيقة للتعلّم خمس مراحل، هى:

١. إعادة التعرّف: القصد من إعادة التعرّف هو تمييز المتعلّم عبارة عن الأخرى، وأن يدرك أنّ الجملة المعروضة هى تكرار للجملة التى قالها المتكلّم قبلاً أو عبارة جديدة تختلف عن العبارة السابقة.

٢. المحاكاة[1]: من الواجب على المتعلّم أن يعيد فى هذه المرحلة تلك التعابير الّتى سعى إلى تعلّمها. والأفضل أن يحاكى الكلمات فى الجملة ولو كانت الجملة بسيطة، مثل: «هو طالِبٌ جامِعيٌّ»، بدل حكاية الكلمة وحدها. لأنّه، أوّلاً: تعلّم الكلمة فى الجملة أبسط. وثانياً: أداء الكلمة فى الجملة طبيعىّ. وأخيرا إنّ الطالب يتعلّم المعلومات النحويّة الأساسيّة والتلفّظ معاً.

٣. التكرار[2]: إنّ العمل الرئيس فى مرحلة التكرار هو أخذ الثقل الذهنى – الرّقابة الواعية لكلّ أجزاء الجملة–من المتعلّم حتّى يخلّصه، لأنّ المتكلّم متى ما يفكّر فى مخرج الحروف، لايصل إلى سلامة البيان ولايكون مستعدّاً لأن يتقدّم نحو المرحلة الرابعة.

وإذا كنّا مجبرين فى أن نفكّر فى جميع حركات عضلاتنا حين المشى، ما نستطيع أن نمشى مرتاحين.

۴. الاستبدال[3]: على المتعلّم أن يغيّر الأنماط. على سبيل المثال بدلا من أن يعيد كلام الأستاذ كالببغاء يغيّر عبارة «هو طالِبٌ جامِعيٌّ» إلى «هى طالِبةٌ جامِعيّةٌ».

---

1. Imitation
2. Repetition
3. Variation

والأستاذ أيضاً بدل أن يحوّل تبديل الظروف إلى المتعلّم، عليه أن يستفيد من ثلاث ممارسات هى: أ. ممارسة الاستبدال[1] ب. ممارسة التحويل[2] ج. ممارسة التركيب[3].

۵. الانتخاب[4]: قد تعلّم المتعلّم إعادة تعرّف صوغ العبارة ومحاكاتها. وقد مارس هذا الصوغ على شكل يستطيع أن يستفيد منه تلقائيّاً دون وقفة. وكذلک قد تعلّم تبديل صوغ عبارة إلى عبارات أخرى. والآن عليه أن يتعلّم متى يستعملها. هذه المرحلة تشمل فهم المعنى والوظيفة الاجتماعيّة للكلام؛ هل تستخدم هذه العبارة فى العلاقات الرسميّة أو غير الرسميّة؟ هل هذه العبارة خاصّة لأداء الاحترام أو غيره من المقتضيات؟ (دوكمب، ۱۳۶۴ش: ۶۵)

۷. مقوّمات الصفّ

المقوّمات الأصليّة للصفّ، هى: الطالب، الأستاذ، المنهج.

الف. **الطالب:** لاشکّ أنّنا نستطيع أن نؤثّر فى إقبال الطلاب ورغبتهم فى التعلم. هذا الموضوع يسهّل عمليّة التعلّم. إذا اعترفنا بأنّ الطالب هو الركن الأهم للصفّ، والغاية من إنشاء الجامعة هى تعليمه، وإذا احترمنا متطلّباته المعقولة حقّاً، عندئذ نستطيع أن نغيّر وجهة نظره إلى الدرس وفى النهاية نستطيع أن نسرّع عمليّة التعلّم.

ب. **الأستاذ:** يذهب كثير من الخبراء إلى أنّ الأستاذ هو الركن الأهمّ فى الصفّ، لأنّ الأسلوب لايكون مصيريّاً إذا لم يكن الأستاذ عالماً بالتقنيّات التعليميّة للّغة وعالما بعلم اللغة وعلم النفس. «لأنّ المنهج لايكون إلاّ وسيلة والاكتراث به يتوقّف على إجادة الأستاذ.» (مهكى، ۱۳۷۰ش: ۱۵) على سبيل المثال عدم مقدرة المعلّمين والأساتذة على التكلّم باللّغة العربيّة يكون من الأسباب التى أدّت إلى عدم توفيق "المنهج المباشر" لتعليم اللّغة العربيّة فى مدارسنا وجامعاتنا. وسنتكلّم عن هذا الموضوع فى موضعه.

مع أنّنا نستطيع أن نؤهّل المعلّم والأستاذ جيّداً فى زمن دراسته من حيث تعليم اللّغة، علم اللّغة وقواعد التعليم، ولكن فكرة كفاية التعاليم فى الجامعة ليست صحيحة أبداً،

1. Substitution drill
2. Transformation drill
3. Combinatori drill
4. Selection

خاصّة فی الفترة التی تتطوّر فيها العلوم والفنون بسرعة فائقة. فالأستاذ واجب عليه أن يسعى دائماً إلى تطوير معلوماته وفق التقنية الحديثة. على هذا فعليه تطبيق فكرة التعلّم المستمرّ التی قد كانت معروفة على لسان جستون برجه.[١] (جيرال وجاليسون، ١٣٦٦ش: ٥۴) لأنّ اللغة مظهر معقّد من بواطن الإنسان المذهلة بحيث لايمكن التصريح بأنّ القدرات الفطريّة والاكتسابيّة[٢] للإنسان كيف تستطيع أن تتعلّم البنية السطحيّة[٣] والبنية العميقة منها.[۴]

يقول مجد الدين الكيوانی: «إنّ براون يؤكّد على ضرورة التعلّم المستمرّ، وأنّ على الأستاذ أن لايأخذ آراء الآخرين فی حرفته كمفتاح يستطيع أن يفتح به جميع أقفاله المغلقة. بل الصحيح أن يبدی نظريّات على أساس قراءة آراء الآخرين حول تعليم اللّغة ويختبرها فی العمل.» (براون، ١٣۶٣ش: ١١ مقدّمة المترجم)

ج. **المنهج:** المنهج هو الركن الثالث للصفّ وقد مرّ بنا الكلام عليه.[۵]

٨. اختيار الموضوع الدراسیّ

من الواجب أن تراعی الملاحظات الآتية فی اختيار الموضوعات الدراسيّة:

أ. يجب تكرير المواد الأوليّة للتعليم بحيث يفهمها المتعلم. فاستخدام المناهج الصالحة كالشرح، والتوضيح، وممارسات التكرار، وممارسات التحكيم والرقابة واجب فی كلّ درس ولكلّ من مراحل التعلّم.

ب. على الأستاذ أن يكون أكثر اهتماماً باللّغة الشفويّة والكتابيّة اليوميّة، لأنّ الغاية من تعليم اللّغة أن يتعلّم الدارسون تلك اللّغة الّتی يتكلّم بها الآخرون خارجاً عن المدرسة والجامعة. وعلى المتعلّمين أن يلحّنوا نغمة عالم الخارج. (جيرال وجاليسون، ١٣۶۶ش:٢۶)

---

1. Gaston Berger

٢. لمزيد من الاطّلاع على «المقدرة الفطريّة» و أضراب «القدرات الاكتسابيّة»، راجع: (نشريه رشد آموزش زبان، « شرايط دو زبانه شدن»، رقم ٢ و٣، سنة ۶۴ و۶۵، صص ١٢ و١٣)

3. Surface Structure

4. Deep Structure

۵. راجع ص٣ من هذا المقال.

«لايستطيع كثير من الإنجليزيين فهم آثار شكسبير، والذين هم فى مستوى عال من الدراسة لايفهمون قسماً ممّا يقرؤون ويسمعون.» (برومفيت، ١٣٧۴ش: ١٩) فهل صحيح أن ندرّس آثار شكسبير حين تعليم اللّغة الإنجليزية؟! أو ندرّس مقامات الحريرى حين تعليم اللّغة العربيّة لغير الناطقين بها؟! قراءة الأدب عمليّة تامّة، فعلى القارئ أن يصل إلى مستوى يدرک النصوص الأدبيّة وسننها فى اللّغة الأجنبيّة الّتى يتعلّمها. إنّ تعليم النصوص الأدبيّة من النظم والنثر لدارس لغة أجنبيّة لايفيد كثيرا؛ بل على العكس من ذلك قديخلّ بعمليّة التعلّم إخلالاً. لأنّ هذا المتعلّم ليس عنده مقدرة أدبيّة معقّدة تساعده فى فهم تلک المفاهيم ولأنّه لم تنضج قواعد قراءة الأدب فى ذاكرته بعد.

ج. من الواجب أن تنسق المواد الدراسيّة بحيث يختم كلّ جلسة من الصفّ إلى جلسة أخرى. اختيار الموضوعات الدراسيّة من النصوص الحديثة تعرض الصفّ طبيعيّاً ومحسوساً، إضافة إلى ذلک يسبب فى استخدام الأستاذ الآليات الإلكترونية المتطوّرة لتسجيل الكلام وإنتاجه مرّة أخرى بسهولة.

د. من الواجب أن لايستعان بالنصوص المنظومة والمنثورة القديمة لتعليم لغة أجنبيّة، لأنّ الأدب موضوع شعوريّ ومملوء بالذوق والقريحة، وبالتالى يصعب فهمه على المتعلم الأجنبى. «حدثت حركة جيّدة بزعامة جيمز هملتن[1] وعدد آخر فى أوان القرن التاسع عشر ولكن انهزمت تلک الحركة بسبب اختيار النصوص الأدبيّة ونصوص من الإنجيل للناشئين.» (مهکی، ١٣٧٠ش:٢٢)

هـ «اختيار قواعد النحو يتوقّف على كميّة استخدامها فى اللّغة وحوائج المتعلّمين.» (أبوطالبى، ١٣٧٢ش: ٢٠) على سبيل المثال ليس من الضرورى أن ندرس المفعول معه فى المرحلتين الأولى والمتوسطة. وأخيرا لدى القيام بتأليف الكتب الدراسيّة للمستويات الدراسية المختلفة الجامعة لابدّ من الاهتمام بسن المتعلّم، ومستواه، وحوائجه، والحيز الزمنى المتوافر للتدريس.

1. James Hamilton

٩. تعليم اللّغة العربيّة فى إيران

ذكرنا فى ما سبق أنّ تعليم اللّغة الأجنبيّة يجب أن يكون على أساس تخطيط علميّ وشرحنا عدداً من أصوله نحو منهج التعليم ولكن السؤال الذى يطرح هنا هو: هل يتمّ تعليم اللّغة فى إيران على أساس تخطيط علميّ أم لا؟

والحق أنّ تعليم اللّغة العربيّة فى إيران لايتم على أساس تخطيط علميّ صحيح، وأنّ تعليمها فى المدارس والجامعات الإيرانية، رغم تواجد عدد من المعلّمين المشفقين والأساتذة الأفاضل، لم يلق نجاحاً تاما لحد الآن. ومع أنّه لايمكن استقصاء تام لجميع الأسباب المؤدية إلى ذلک، إلا أننا ندلى بدلونا فى هذا المجال مستفيدين فى ذلک بما هو موجود فى العالم اليوم من تخطيط علمى لتعليم اللّغات الأجنبيّة، ونقارنه بما يجرى فى بلادنا.

إنّ الأساليب القديمة تحتاج إلى التطوير والتحسين على مرّ الزمن، حتّى تستطيع مقاومة الأساليب الحديثة. على سبيل المثال إنّ تعليم اللّغة الثانية على أساس المناهج المنسوخة مثل: "الترجمة والنحو[1]" قد أقصى منذ سنوات من مناهج التدريس فى جامعات العالم الغربى؛ لكنّها كانت ولاتزال تسود على نظامنا التعليمى ومناهجنا الجامعية. ورغم أنّنا أدركنا بأنّ هذه الأساليب لاتلبّى حاجاتنا فى تعليم اللّغة الثانية إلا أنّنا نستخدمها اليوم دون أدنى تغيير أو تطوير.

«يقول أولين هج (وهو الذى يؤكد على مضار القواعد النحوية فى عملية تعليم اللغة)[2]: كان تعليم اللّغة الثانية على أساس منهج تعليم القواعد النحويّة حتّى زمننا هذا، وعلى أساس هذا المنهج، كان المتعلّم يتعلّم بناء الجمل والعبارات بهذا المنهج، وبعد ذلک يتعلّم كيف يستخدم هذه العبارات فى حديثه بعد فترة طويلة، بينما من المفيد عكس ذلک، أى أن يتعلّم الدارس المحادثة فى البداية والقواعد النحويّة بعدها.» (براون، ١٣٦٣ش: ٢٣٩، بتصرّف)

إنّ أساليب التعليم تخلق، وترتقى، وتضعف وتزول، وإنّ صمود منهج واحد أمام مناهج أخرى يحتاج إلى الدراسة، وإزالة الجوانب السلبيّة وتقوية الجوانب الإيجابيّة.

---

1. Grammar Translation Metod

2. Evelyn Hatch

وللجامعات دور هامّ فی التحديث، والتوسيع وإيجاد الحيويّة لهذه المناهج التعليميّة؛ فالجامعات مراكز مهمّة وحديثة لإنتاج العلم والنهضة الإلكترونيّة وهی تلعب دوراً أساسياً لاينكر. وإنجاز هذا المشروع من قبل المراكز التعليميّة العليا يقتضی أن يكون الأساتذة فيه مجدّين ومبدعين وعلى صلة وثيقة بالجامعات الناجحة فی العالم للتمتّع من المناهج التعليميّة الحديثة.

ولكن مع الأسف الشديد تختصر مسألة "الإبداع" فی جامعاتنا على علوم الهندسة والطبّ وما شاكلهما حيث نستطيع أن نقول إنّ الكتب التی ألّفت قبل سنتين فی الطب والهندسة والحاسوب لاتفيدنا حالياً بينما أنّ "الإبداع" فی العلوم الإنسانية أهمل منذ القرون حتّی الآن، وكأنّه أصبح نسيّاً منسيّاً.

فعلينا أن ندرک أساب التخلّف فی نظامنا التعليمی، فما هو السبب فی أنّ الطالب الّذی قد أمضی عشر سنوات متوالية من عمره فی تعليم اللغة العربية لايستطيع أن يقرأ نصّاً عربيّاً غير مشكّل، كما أنّه لايقدر أن يتكلّم عشر دقائق دون خطأ. وللأسف فی بعض الأحيان لايستطيع المتعلّم أن يقرأ النصّ المشكّل للقرآن الكريم. ربّما السبب الرئيس فی هذا الفشل الفاضح هو أنّنا نُعنی بتعليم القواعد الصرفيّة والنحويّة فقط، وفی نهاية الفصل نقيم امتحانا فی إطار أسئلة مثل: ماذا يكون اسم الفاعل أو اسم المفعول لهذه الكلمة؟ دون أن ندخل التلميذ أو الطالب عمليّاً فی تطبيق تلک القواعد على النصوص، فينسی المتعلّم كلّ ما تعلّمه بعد شهرين أو أكثر فی حين أنّه قد حصل على درجة عالية فی الامتحان. وليس معنی هذا حذف دروس كالنحو والصرف والبلاغة من المواد الدراسيّة، بل الغرض أن لايكون الأستاذ متكلّماً وحده فی الصفّ حتّی يكون درسه عمليّاً.

عندما يتحدث الأستاذ وحده، ويعتری الوجوم و السكوت الطلاب جميعا يكتب على عملية تعليم اللّغة بالفشل والإخفاق. وأسباب هذا الإخفاق هی:

أ. أنّ الدروس والقواعد العربيّة طوال المرحلة الإعداديّة والثانويّة حتّی الجامعيّة تكرار فی تكرار تقريباً وتختلف قليلاً فی المرحلة الثانويّة بالنظر إلى الإعداديّة، وفی الجامعة بالنظر إلى الثانويّة. من الواجب أن تقوم عصبة من مؤلّفی الكتب الدراسيّة وأساتذة الجامعة بتأليف كتب تعنی بتعليم اللّغة العربيّة مع نظرة شاملة إلى المراحل

الإعداديّة والثانويّة والجامعيّة فى مشروع مستقبلى تحذف فيه التكرارات ويحقّق فى كلّ مرحلة متوقّعاته الخاصّة.

ب. أنّ الصرف والنحو يشغلان أكبر حيز فى الكتب العربيّة فى المرحلتين الإعداديّة والثانويّة، وهى تفتقر إلى المحادثة. لايتكلّم المعلّم فى المدرسة بالعربيّة أبداً وقليل من الأساتذة يتكلّمون بالعربيّة فى الجامعة حيث يكون الصفّ مملاًّ ولاتكون عمليّة التعليم ملكة فى ذهن المتعلّم.

إذا تحدث المعلّم والأستاذ فى الصفّ بالعربيّة، يسمع التلاميذ والطلاّب مئات كلمة عربيّة فى كلّ حصة؛ وهم يرغبون فى التكلّم بالعربيّة على مرّ الزمن بالتدريج؛ على أن نجبرهم أن يتكلّموا بالعربيّة.لأنّهم يجبرون أن يتكيّفوا مع ظروف الصفّ بحيث عندما يدخلون الصفّ يشعرون بأنّهم قد دخلوا بلدا عربيا. القيام بهذا الأمر فى الأشهر الأولى صعب؛ ولكن لاشكّ فى أن النجاح حليفنا إذا ما اصطبرنا عليه.

تشير الدراسات المتقدّمة إلى أنّ أحداً من الصفوف فى كلّ مدرسة يختصّ بتدريس اللّغة العربيّة أو الإنجليزيّة طوال الأسبوع. هذا يساعد على مقدرة التلاميذ على المكالمة مساعدة لاتنكر.

ج. إنّ السؤال الذى يواجهه دائماً مدرّس اللّغة العربيّة هو «ما هى فائدة دراسة اللّغة العربيّة؟» وذلک ناتج عن عدم تبييننا فوائد دراسة هذه اللّغة والمهن المرتبطة بها. وفى أكثرالأحيان لايتلقى التلاميذ جواباً دقيقا؛ فيذهبون إلى أنّه لا فائدة لها ولايشعرون بباعث لتعليمها.

من الواجب أن نشعر بالمسؤوليّة إزاء المنافع ورؤوس الأموال الوطنيّة خاصّة المقدرات الخفيّة فى باحثى العلم، وأن نغيّر حافز التعليم المتمثل فى الحصول على الشهادات الجامعية إلى ابتغاء العلم كفضيلة. يجب أن يشرح جميع فوائد هذه اللّغة والإمكانيات الموجودة فيها للمتعلمين، والمهن الناتجة عن تعلم العربية و... .

١٠. التغييرات المطلوبة لتعليم اللّغة العربيّة فى المدارس والجامعات الإيرانية

بعد الحديث عن وجوب تخطيط علمى لتعليم اللّغة على أساس المناهج الحديثة، وبعد الإلمام ببعض المشاكل والنواقص التى تواجهها عملية تعليم اللّغة العربيّة فى إيران،

تذكر التغييرات المطلوبة لرفع هذه المشاكل والنواقص فى أربعة مجالات:

١. ضرورة التغيير فى مناهج تعليم اللّغة فى إيران، واستخدام منهج هو خليط من المحادثة والقواعد والترجمة مع التركيز على "المنهج المباشر"، مراعيا النقاط التالية:

– أن يتكلّم الأستاذ فى الصفّ بالعربيّة.

– أن يتكلّم الطلاّب مع الأستاذ بالعربيّة من الفصل الثانى.

– أن يلتزم الطلاّب بالتكلم بالعربيّة من السنة الثانية فى داخل الجامعة وخارجها.

٢. لتكن المواضيع الدراسيّة موافقة مع أهداف تعليم اللّغة العربيّة، وأن تراعى الملاحظات التاليّة:

– أن لاتكون الموضوعات الدراسيّة للمرحلة الإعداديّة والثانويّة والسنة الأولى من الجامعة أدبيّة.

– أن تشتمل النصوص الدراسيّة على المسائل اليوميّة والثقافيّة والعادات والتقاليد السائدة فى البلاد العربيّة مع الصور الخاصّة بها بحيث تؤثّر على المتعلّمين فكريّاً ونفسيّاً.

– أن تكون النصوص صالحة للفهم وللمراحل التعليميّة المختلفة ومناهجها.

– أن ترتّب النصوص ترتيباً علميّاً.

– أن تختار القواعد حسب تقدير استخدامها فى اللّغة الأجنبيّة.

٣. الأمكنة التعليميّة:

– أن يصدر أمر إداريّ من جانب وزارة التربية والتعليم إلى دائرة التحديث والتوسيع للمدارس ببناء مختبر لتعليم اللّغة العربيّة والإنجليزيّة فى المرحلتين الإعداديّة والثانويّة.

– كما يقول هيتون[1]: «الآلات المساعدة للتعليم جسر بين الصفّ والعالم الخارج.» (Murcia.Marianne Celce ١٣٧٣ ش: ۴) يلزم استعمال الآلات السمعية والبصريةَ لتعليم اللّغة العربيّة.

۴. الأستاذ:

1. Heaton

– أن لايتحدث الأستاذ فى الصفّ وحده وأن يشارک الطلاّب فى الصفّ.

– أن يهتمّ الأستاذ بالمطالعة والدراسة يوميّاً ويستفيد من الإبداعات الحديثة لتعليم اللّغة ويطّلع على المناهج الجديدة فى التدريس.

النتيجة

يواجه نظام تعليم اللّغة العربيّة فى إيران تحدّيات حاسمة لأنّه يركّز فى الأغلب على المنهج المنسوخ (الترجمة والقواعد)، ولأنّ الأساتذة يتكلّمون فى الصفّ بالفارسيّة. على صعيد آخر يشمل القسم الكثير من مواضيع هذا الفرع الدراسى النصوص الأدبيّة القديمة فى حين أنّ المناهج العلميّة لتعليم اللّغة الأجنبيّة تعتمد على اختيار نصوص دراسيّة تحكى الحياة اليوميّة والثقافة المعاصرة للبلاد التى تدرس لغتها.

قد أدّت هذه المشاكل إلى أنّ الطلاب لايستطيعون أن يتكلّموا بالعربيّة أو قراءة نصّ غير مشكّل بعد انقضاء إحدى عشرة سنة فى تعليم اللّغة العربيّة فى المراحل الإعداديّة والثانويّة والجامعيّة.

رغم أنّ معهد إيران للغات قد استطاع أن يخطو خطوات سديدة فى هذا المجال باستخدام التقنيّات الحديثة فى التعليم إلا أن هذه المساعى لم تلق نجاحا باهرا، وذلک لأن التغلب على العراقيل والتحديات الموجودة يتطلب التواصل العلمى فيما بين الأساتذة الجامعيين، ويقتضى عمل الزمرة.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

براون، اچ. داگلاس. ۱۳۶۳ش. *اصول يادگيرى وتدريس زبان*. ترجمه مجد الدين كيوانى. تهران: چاپخانه مجتمع دانشگاهى ادبيات وعلوم انسانى.

برومفيت، كريستوفر. ۱۳۷۴ش. *«مهارتهاى خواندن ومطالعه ادبّيات در زبان خارجى»*. نشريه رشد تكنولوژى آموزشى. انتشارات كمک آموزشى سازمان پژوهش وبرنامه ريزى.

بليايف، ب. و. ۱۳۶۸ش. *روانشناسى آموزش زبان خارجى*. ترجمه امير فرهمندپور. تهران: انتشارات سايه.

دوکمپ، دیوید. ۱۳۶۴ش. *زبانشناسی وآموزش زبانهای بیگانه*. ترجمه حسین مریدی. مشهد: مؤسسه چاپ وانتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

فرد، رینی. ام اگون دی ین. ۱۳۷۰ش. *«اصول برنامه ریزی درسی»*. ترجمه دکتر احمد به پژوه. **نشریه رشد تکنولوژی آموزشی**. انتشارات کمک آموزشی سازمان پژوهش وبرنامه ریزی. سال هشتم. شماره ۳.

ژیرار، دنی. ۱۳۶۵ش. *زبانشناسی کاربردی وعلم آموزش زبان*. ترجمه گیتی دیهیم. تهران: انتشارات سایه.

گالیسون، روبر و دنی ژیرار. ۱۳۶۶ش. *زبانشناسی کاربسته وعلم زبانآموزی*. الله وردی آذری نجف آباد. مشهد: مؤسسه چاپ وانتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

گروه زبانشناسی کاربسته وآموزش زبانها. ۱۳۶۴ش. *قلمرو زبان فارسی وآموزش زبانهای بیگانه*. مشهد: مؤسسه چاپ وانتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

مبشّر، رضا. ۱۳۷۴ش. *عامل سن وفراگیری زبان بیگانه*. **نشریه رشد تکنولوژی آموزشی**. انتشارات کمک آموزشی سازمان پژوهش وبرنامه ریزی. شماره ۴۰.

محسنپور، بهرام. ۱۳۷۷ش. *برنامه ریزی آموزشی*. تهران: انتشارات مدرسه. چ۲.

مهکی، ویلیام فرانسیس. ۱۳۷۰ش. *تحلیل روش آموزش زبان*. ترجمه حسین مریدی. مشهد: مؤسسه چاپ وانتشارات آستان قدس رضوی.

نیلیپور، رضا. ۱۳۶۴ش. *شرایط مطلوب دو زبانه شدن*. **رشد آموزش زبان**: نشریه گروه زبانهای خارجی. انتشارات کمک آموزشی سازمان پژوهش وبرنامه ریزی. شماره ۳ و۲.

وسایل کمک آموزشی وکلاس درس. ۱۳۷۳ش. *رشد آموزش زبان: نشریه گروه زبانهای خارجی*. انتشارات کمک آموزشی سازمان پژوهش و برنامه ریزی. شماره ۳۹.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ١٣٩١ش/آذار٢٠١٢م

العرفان عند رضيّ الدين آرتيمانيّ؛ رؤية نقدية

زرين تاج برهيزكار*
فاطمة حيدرى**

الملخص

يعتبر العرفانُ معرفةً تقومُ على أحوال وحالات روحانية يرتبط الإنسان من خلالها بالوجود المطلق دون أيّ وساطة تُذكر. وبناءً على هذا التعريف، يظهر كلامُ العارف – شعراً كان أم نثراً– كبيان عن تجارب عرفانية اكتسبها خلال سلوكه العرفانى، أو نظرته الخاصة بالخلقة والكون على أساس تلك التجارب العملية. ولهذا نرى أنّ كلامه يفوق مستوى العالم الواقعى ويخترق المحسوسات، بحيث لم يُدرِك أقوالَه إلا مَن كانت لديه إمكانيةُ الاستيعاب والفهم من خلال التعاليم الحقة. يتعرّض هذا المقالُ مع رؤية نقدية بدراسة العرفان عند رضيّ الدين آرتيمانى.يعتبر رضيّ الدين آرتيمانى عارفا ربانيا عاش فى النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى والذى قد اشتهر بديوانه وساقى نامته فى عهد شاه عباس. فلاقت "ساقى نامة" التى نظمت فى قالب مثنوى شهرة واسعة بين أشعار رضيّ الدين آرتيمانيّ وذلك بسبب روح الرأفة والعاطفة التى تخيّم عليها.

الكلمات الدليلية: العرفان، الوجود المطلق، كلام العارف، التجارب العملية، التعاليم الحقة، ساقى نامة.

*. أستاذة مساعدة بجامعة آزاد الإسلامية فى كرج، إيران. Parhizkar@kiau.ac.ir
**. أستاذة مشاركة بجامعة آزاد الإسلامية فى كرج، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.مهدى ناصرى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٣/٣هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٣/١٨هـ. ش

المقدمة

تصلُ أشعارُ الصوفی المسلک فی عهد التصوف رضیّ الدین آرتیمانیّ إلی ما یقاربُ ألفَ وخمسمائة بیت.وتصنّفه کتب التواریخ من جملة السادة الأشراف وأصحاب الأخلاق الحمیدة، کان یُعرف بفصاحة اللسان، ولد فی النصف الثانی من القرن العاشر الهجری فی آرتیمان من توابع تویسرکان. یبدوأنّ عائلة رضیّ کانت تتذوق الشعر، فقد کان خان أحمد خان (جد رضیّ) وأحد أنجاله (میرزا إبراهیم) وعدد من أحفاده من أمثال میرزا عبد الباقی ومیرزا هاشم ومیرزا کاظم ومیرزا أبوالحسن، من الشعراء. فیشملُ شعرُ رضیّ القصائدَ، والمقطوعات الغزلیة، وترجیع بند، ورباعی، ومفردات، وساقی نامة وسوکند نامة. ویقصد من المعشوق فی أشعاره ذات الباری تعالی وهدفه الوصول إلی ساحة الألوهیة.

عصرُ الشاعر رضیّ

عاصرَ الشاعرُ رضیّ فترةَ الصفویین. وتُعتبر هذه الفترةُ من أهمّ الفترات التاریخیة فی إیران. وتقارنت فترةٌ من فترات حیاته مع عهد شاه عباس الأول (النصف الأول من القرن الحادی عشر) ذلک الرجل الذی ازدهرَ الاقتصادُ فی عهده من خلال توفیره الأمنَ وتأمین الطرق وبناء الخانات... وبناء المبانی والمساجد والجسور والبساتین وتخطیط المدن و... لم یساهم فی ارتقاء الفن المعماری فحسب وإنما وفّر الراحةَ والرغد فی عیش الناس.

وتُعتبر فترة الصفویین بوجه عام ودون الأخذ بنظر الاعتبار فترة شاه عباس الکبیر الحافلة بالمفاخر، فترةً عصیبة. فعلی سبیل المثال، وإن استطاع شاه إسماعیل إنهاءَ الإقطاعیة وتوحید الشعب عقائدیا ودینیا بعد الإعلان عن مذهب الشیعة کمذهب رسمی فی البلاد، إلا أنّ هذه الفترةَ سجّلت کثیرا من التراجع فی المجالات المختلفة الأدبیة منها: العلمیة والاجتماعیة والفکریة. أضِف إلی ذلک ما کانت تعانی منها هذه الفترةُ من الظلم والأعمال المخزیة والشائنة فی معاقبة الناس وانتشار الأفیون والشراب والتی أصبحت نهایةً مؤلمة لفترة کانت قد تمتاز بدایاتُها بالبطولات التی یشهد لها التاریخُ بذلک.

«إذا ما وضعنا حسنات وسيئات العهد الصفوى فى ميزان لتقييمها، لوجدنا السيئاتِ تفوق الحسناتِ، فهى فترةٌ بدأت قويةً عسكرياً ولكنّها انتهت بوضعٍ لا يُحسَدُ عليه... عهدٌ بدأ بالثروة والتنسيق والترتيب وانتهى بالفاقة والفقر والفوضى.» (صفا، ۱۳۷۳ش: ۵/۶۲)

بدأ العهد الصفوى بنهضة قام بها جماعةٌ من الصوفية، وانتهى بفترة مناقضة ومخالفة لأهل التصوف واستمرّ هذا الوضعُ حتى بداية فترة حكم محمد شاه قاجار الملكى (۱۲۵۰ق). ومن جهة أخرى أدّت سيطرةُ العلماء والفقهاء على الأمور إلى منع انتشار التصوف وتوسيع الخانقاه والخانقاهيين.

وقد بقى من التصوف فى هذه الفترة ألقابٌ مثل (صوفى أعظم)، (خليفة سلطان)، و(مرشد كامل). (ومرشد كامل هو الاسم الوحيد الباقى من آداب السلوك المنسوب للجدّ الكبير الشيخ صفى الدين الأردبيلى)، ولكن المضايقات والتعصبات لم تفلح فى التقليل من هذه الرغبة الفطرية فى الإنسان الإيرانى التى تقوده إلى هذا النوع من الأيديولوجية.

سيرته وحياته

ولد سيد محمد المتخلّص بـ(رضىّ) فى النصف الثانى من القرن العاشر الهجرى فى (آرتيمان) من توابع تويسركان. وقد اعتَبر غالبيةُ المؤرخين الملمّين بأحوال رضىّ آرتيمانىّ أنّه من أهل الذوق والعرفان.

«كان العارف الربانى سيد رضىّ آرتيمانىّ الذى اشتهر بديوانه وساقى نامته فى عهد شاه عباس، كان من قرية آرتيمان.» (شيروانى، لاتا: ۱۹۲) «...كان مير رضيّآرتيمانىّ من السادة الأشراف وحسن الطبع وفصيح الكلام، متذوّقاً للعرفان ومدركاً بمراتب السلوك....» (قدرة الله، لاتا: ۲۶۴) «إن ميرزا رضىّ آرتيمانىّ آية من الزهد وليس لصلاحه ووسعة ذوقه حدٌّ يمكن تعيينه، وبالتواضع موصوفٌ وبالتضحية معروف، وصاحب

كمال فی عهده، بلغ رتبة من الشعر.» (سفينة خوشكو) «إن ميرزا[1] رضیّ آرتيمانیّ كان زعيمَ العرفاء وسيد المعرفة، ورغم القيود والحيلة، إلا أنّ وسعةَ ذوقه لم تجد النهاية، جمع التواضع والروح العرفانیّ معاً.» (تذكرة ميخانة، نصر آبادی)

غادرَ رضیّ فی أيام شبابه مسقطَ رأسه الذی كان من توابع تويسركان، إلی همدان طلباً للعلم. وأصبح أحدَ تلامذة (مرشد بروجردی)[2] (م۱۰۳۰). ويُعتبر عبد الباقی نهاوندی مرشدی بروجردی هذا، من مريدی ميرزا إبراهيم حسنی همدانی وهو أحد روّاد التصوف فی تلك المنطقة. وإن كان ذبيح الله صفا يعتقد بأنّ رضیّ التقی بنفسه مباشرة ميرزا إبراهيم.» (صفا، ۱۳۷۳ش: ۵/۱۰۶۹)

لم يُذكر اسمٌ لميرزا إبراهيم فی ديوان رضیّ، ولكنه يَعتبر نفسَه فی مقطوعة غزلية مجنونا بحب مرشد بروجردی:

رضی سان چه باک ار ندارم خرد كه من در جنون ''مرشد'' كاملم

-رضیّ لايخشی من ألا يكون لديه عقل مادام فی جنون ''مرشد'' كاملاً.

علی كل، فبَعد مغادرة مرشد إلی شيراز، غادرَ رضیّ إلی أصفهان وحسب ما جاء به سيّد علی حسن خان فی ''صبح كلشن''، أنه أصبح كاتبا فی ديوان شاه عباس الكبير وتزوّج إحدی الفتيات من سلالة الصفويين.

وبعد حصوله علی براءة شيخ الإسلام فی تويسركان وضواحيها، عادَ إلی مسقط رأسه وظل منشغلاً فی أداء الوظائف الدينية إلی آخر حياته وفق ما جاء فی منتظم ناصری عام ۱۳۰۷ق.

أشعار رضیّ

يبدو أنّ التذوقَ الشعریّ كان وراثياً فی سلالة رضیّ، فهذه الأبيات لجده خان أحمد

---

۱. قد جاءت فی نسخة إمامی المطبوعة: «إنه وفق اسم (مير رضیّ آرتيمانی)، ووفق ما نقله المؤرخون، يبدو أنه سيد علوی. ويبدو أنّ إضافة كلمة ميرزا تدلّ علی أنه كان يعمل فترة كاتباً فی مكتب شاه عباس الصفوی.» مقدمة: ۱۲.

۲. فيما يخص أحوال مرشدی بروجردی والتعرّف علی شعره يمكن الرجوع إلی تاريخ الأدب فی إيران، ج۵: ۱۰۳۵ – ۱۰۳۹.

خان:

از دست زمانه بین که چون می گریم   از گـــــردش چرخ واژگون می گریم

بین طرفه که مانند صراحی شب وروز   در قهــــقهه ام ولیک خون می گریم

– اُنظر کیف أبکانی الدهرُ وأنا بالمقلوب أبکِی من دورة الأیام.

– اُنظر إلی حالِی کصراحیة اللیل والنهار، أبدوضاحکا ولکنّی أبکِی بدلَ الدموع دما.

وکان لخان أحمد خان أخٌ یُدعی سید شاه مرتضی وهوشیخ الإسلام أیضاً وکان یُنشد الشعر. ومن ناحیة أخری کان أحد أولاد میرزا إبراهیم المتخلص بأدهم – التی کانت والدته من سلالة الصفویین– متذوقاً للشعر، ولکنه وقع فی السجن بسبب ارتکابه أعمالا غیر أخلاقیة وتعاطیه المخدرات، وسوء الأدب والتحلل، حتی تُوفِّی فی الهند عام ۱۰۶۰ق ومن أشعاره:

مرا زاهدی سوی محراب خواند   ز زهدش دماغ دلم خشک ماند

ندا آمد از ســـــوی میخانه ام   کـــه ای ادهم مست ودیوانه ام

تو را کی سرو کار با زاهد است   تو شاهد پرستی خدا شاهد است

– دعانِی أحدُ الزهاد إلی المحراب، أزعجنی ذلک الزهد.

– جاء هاتف من الحانة یقول أیها الإنسانُ إنک فی سکر وجنون.

– أین أنت من الزهد، أنت رجل شهادة والله شهیدٌ علی ذلک.

وقد جاء فی کتب التواریخ اسمُ عدد من أحفاد رضیّ من الشعراء کمیرزا عبد الباقی، ومیرزا هاشم، ومیرزا کاظم ومیرزا أبوالحسن.ویشملُ دیوانُ شعر رضیّ القصائدَ، والمقطوعات الغزلیة، وترجیع بند، والرباعیات، ومفردات ساقی نامة وسوکند نامة؛ فتبلغ أشعارُه بالمجموع إلی ألف وخمسمائة بیت. وهناک بعضُ أبیات تجده غیر سلیمة فی دیوانه مثل هذین البیتین:

تو بدین چشم شوخ وروی چو ماه   ببـــری دل زدست سنگ سیاه(!)

– أنت بتلک العینین الفاتنتین والوجه کالقمر، یُغرَم بک حتی صاحبُ القلب القاسی.

بس حرف که بر رضی گرفتیم　　　بعـــــضی سخنان گرفت ما را

– کم انتقدنا کلاما من رضیّ ولکن بعض هذه الانتقادات أصبحت ضدنا.

وهما من مطلع هذا البیت:

شـــعر نه چنان گرفت ما را　　　کز دوست توان گرفت ما را

– لم یتمکن الشعر من جذبنا إلیه بقدر ما لدی الحبیب من قدرة الجذب.

ولوجود هذه الأبیات اعتَبر الدکتورُ صفا، شعرَ رضیّ (من المتوسط إلی الردیء أحیاناً)، ولکن المضامین العامة فی أشعاره تدلّ علی أفکاره العرفانیة والتذوق والوجد الناتج عن هذه الأفکار:

مـگر شور عشقت زطغیان نشیند　　　کـه بحر سر شکم ز طوفان نشیند

عجب باده ی خوشگواریست کـه　　　در خـــــون گبر و مسلمان نشیند

نشسته است ذوق لبت در مـذاقم　　　چو گنجی که در کنج ویران نشیند

رضی شد پریشان آن زلف یا رب　　　پریـــــــشان کننده پریشان نشیند

– وهل یهدأ جوی حبّک من طغیانه حتی یهدأ البحرُ الهائج من طوفانه.

– یا لها من خمرةٍ لذیذة یستلذّ بطعمها کلُّ کافر ومسلم.

– تذوقُ فمُک فی ذائقتی ککنز فی الأنقاض.

– قد هام َرضیّ بالصُدغ یا ربّ، والمشوّش الطائش مازال فی محنة.

***

داند آن کس که ز دیدار تو برخوردار است

کـــــه خرابات وحرم غـیر در و دیوار است

ای کـــه در طور ز بـی حوصلگی مدهوشی

دیده بـــــگشای کـه عالم همگی دیدارست

همه یا مال تو شـد خواه سر و خواهی جان

وآنچه در دست من از تست همین پندارست

برخور از بـــــاغچه حسن که نشکفته هنوز

گـــــل رســـوایی ما از چمن دیـــــدارست

باور از مات نیاید به لب بام درآی تا ببینی

کـــه چه شـــــور از تو در این بازار است

– هل یعلم مَن یتمتّع بلقائک أنّ الأطلال والحرم لیس بالجدران والأبواب.

– ویا مَن فی طوره متحیر مِن شدة الحیرة، تَبصَّر فإنّ العالَم کله مشاهد.

– الکلُّ أصبح ملکک، فالرأس والنفس کلاهما ملک لک وما أملکه أنا منک هو هذا التصور.

– تناوَل مِن روضة الحسن فإنها لمّا تزهر بعدُ، واللقاء یُخزینا ویفضحنا.

– أخرِج من الضباب إلی الوضوح لکی تشاهد ما أصیب به الخلقُ من وجدک.

***

درعشق اگـــر جان بدهی جان آنست ای بی سر وسامان سر وسامان آنست

گـــر در ره او دل تـــــو دردی دارد آن درد نـــگه دار کـــه درمان آنست

– أیها الحبُّ إن فارقت النفس فإن النفسَ هی الحب، واعلم أیها المتیّمُ أنّ ذلک هو الوصول.

– إن کان قلبک یتألّم فی هذا الطریق، فاحتفظ بالألم فلیس له من علاج ولا سبیل.

***

از دوری راه تـــا بـــه کـی آه کنی وز رهـــرو رهـــــزن طلب راه کنی

یا رب چه شود که بر سر هستی خود یک گـــام نهی وقصـــه تـــمام کنی

– إلی متی تتألم من بُعد الطریق وتطلب من قاطع الطریق أن یدلّک علی الطریق.

– یا ربّ هل من سبیل فی أن تتقدّم بخطوة فی الکون وتُنهِی القصة.

تجدرُ الإشارةُ إلی أنّ أسلوب نظم الشاعر رضیّ، وإن کان مصنّفا من ناحیة الزمان والمکان علی النمط الهندیّ، ولکنّه یخلو من المیزتین اللتین یمتاز بهما الأسلوبُ الهندیّ وهما؛ التعقید اللفظی والإبداع فی الکلام لاسیما لدی بعض الشعراء. إنّ کلام الشاعر رضیّ سهل ورسل فکان یسعی فی استخدام المعانی کی یقتدی بالشعراء الکبار من العرفاء مستعیناً بالأدوات الشعریة لبیان حسه الباطنی.

يَعتبر (هرمان آتيه)، الشاعرَ رضىّ «من جملة الشعراء الذين لم يتصنّعوا فى الأوزان والقوافى ولم يتقيّد فيهما ما يجعلنا نشعر بأنه يُنشد الشعرَ من أجل عرض الحقائق والبوح عن الإحساسات، وليس للحاجة والتكليف من مكان فى وجود الشاعر.» (آتيه، لاتا: نقلا عن مقدمة ديوان رضىّ، تصحيح محمد على إمامى) وكانت هذه فى الواقع خصوصيةً يتميّزُ بها أغلبُ الشعراء الذين مكثوا فى إيران فى ظل الحكومة الصفوية، ولم يغادروا بلدهم إلى بلاط الهند.ويمكن اعتبارُ لجوء العرفاء إلى الشعر فى بيان التعاليم وعرض الشهودات، سَواء كانت بهدف التعليم أو غيره، ناتجةً عن إدراكهم لحقيقةٍ أنّ الذوقَ الإيرانى يُفضّل الشعرَ لطبيعته الثابثة فى التأثير.

كما أنّ بيان التجارب العرفانية وعرض الفكرة الناتجة عن نظرة العارف للكون التى يحصل عليها إثرَ تجاربه العملية وتنحصر به دون غيره، تفتح للشاعر آفاقاً جديدة تجعل كلماتِه تجتاز المحسوساتِ المدركة فى العالم المادّىّ، ما يؤدّى بذاته إلى تحويل الكلمات إلى رموز. وإن لم تكن لدى الشاعر وأمثاله من الشعراء معانٍ معيّنة فى هذا الخصوص، ولكن وبدون ترديد أصبحت الرموز المكرّرة فى عبارات الحب العرفانىّ بالأخص فى الشعر، مبنى يلجأ إليها مَن لايمتلك أىَّ تجربةٍ عملية. ولانقصد من هذه العبارة أنّ شاعرنا رضىّ قد اكتسب الذوقَ الناتج عن المفاهيم العرفانية دونَ تجربة عملية يخوضها كلُّ سالک طريق، متأثراً بالشعراء العارفين الكبار السابقين لعهده، وإنّما لايمكن مقارنتُها مع تلك المفاهيم التى سبقته فى كلام هؤلاء الشعراء.

ويصف رضىّ معشوقَه بتلك الكلمات التى عبّر عنها الشعراءُ السابقون، فمحبوبه هو الذات الإلهية الأزلية وهدفه الوصولُ إلى ساحة الإله المقدسة.

يَعتبر رضىّ نفسَه فانياً فى طريق الكمال فالوصول كلُّه وجدٌ وشوق:

مـــــن فاش كنم حقيقت خود را	هـر كس هر چند گويد من آنم
من شخص نيم، شرارى از شوقم	من جسم نيم رضى كه بى جانم

– أنا اُفشِى حقيقتى، وأنا سأكون كما كنت مهما قالوا عنّى.

– أنا لستُ شخصاً، بل جمرةً من الشوق ولستُ جسماً بل بلا روح.

***

وشأن رضیّ کشأن سائر العرفاء فی تضادّ العقل والحب، یَعتبر البرهانَ والعقل حاجزاً فی الوصول إلی الحق:

مگو هیچ با ما ز آییـــــن عقل   که کفرست در کیش ما دین عقل

– لاتُحدِّثنا عن العقل وأصوله، فلیس للعقل مکانٌ فی قاموسنا وهو کفرٌ فی عقیدتنا.

***

ای که در ره عرفان مستمند برهانی   تـــــــرسمت چو خر در گل فرومانی

– یا مَن بحاجةٍ إلی البرهان فی طریق العرفان، أخشَی علیک من التعب کالحمار فی الوحل.

***

صد شکر که نیستم من از بی خبران   گــه مست ز وصالم وگهی ز هجران

دانـــــــشمندان تمام گریان بر مــن   خندان مـــــن دیــوانه به دانشمندان

– ألفُ شکرٍ أنّی لستُ من الجاهلین، أحیاناً تجدُنی ثَمِلاً من الوصول وأخری ثَمِلاً من الهجر.

– جمیعُ العلماء یبکوننی وأنا المبتسمُ المجنون بهم.

ویبدو رضیّ کسائر الشعراء الذین سلکوا طریقَ العرفان کحافظ الشیرازی، معتبراً المسجدَ والخرقةَ إشاراتٍ لکید واحتیال الزاهد المُرائی:

سبحه زهد وسالوسی خرقه زرق وشیادی

آه از ایــن خدا پرستی، داد از ین مسلمانی

– سبحةُ التزهد والتملّق وخرقةُ الاحتیالِ الزاهیةُ، آه مِن هذا التعبّد، آه مِن هذا الإسلام.

***

رخ ای زاهد از می پرستان متاب   تو در آتش فتاده ای ما در آب

– أیّها الزاهدُ لاتُدیِّر وجهَک عن الخمّارین، فإنک مُلقَی فی النار وهم فی الماء مُلقَون.

***

از این دین به دنیا فروشان مباش به جز بنده ی ژنده پوشان مباش

– لاتکن فی هذا المذهب من الدنیویین، وکُن خاضعاً فقط لأصحاب الثیاب البالیة.

یَعتبر رضیّ نفسَه فی طریق السلوک العرفانیّ أکثرَ تقدّماً من جنید البغدادی وبایزید البسطامی!

ره فـــقر وفنا را آن چنان در پیش بگرفتم

که واپس ماند بسیاری جنید و بایزید از من

– سلکتُ طریقَ الفقر والفناء حتی استغرب جنید وبایزید منّی.

ولکنه من جهة أخری یظهر کمعلم للأخلاق یحذّر من الدنیا الفانیة التی یعبّر عنها بالنفس الواحد (بطرفة عین واحدة) رغم وسعها واصفاً إیاها بمکان التعب والمشقة:

جهان منزل راحت اندیش نیست ازل تـــا ابد، یک نفس بیش نیست

سراسر جهان گیرم از تست وبس چه می خواهی آخر از ین یک نفس

– لیس العالمُ مکاناً للراحة، ومن أزله إلی أبده کلُّه طرفةُ عین واحدة.

– ولیکُن العالمُ کلُّه لک أنت وحدک، ولکنک ماذا ترید من هذه الدنیا؟!

ویری کسائر المتقدمین أنّ الفلک هو المسؤول عن الحرمان وخیبة الآمال، ولهذا یطلب الخلاص من الخالق.

فلـک بین که با ما جفا می کند چه ها کرده است وچـه ها میکند

بـر آورد از خاک ما گرد ودود چـــه می خواهد از ما سپهر کبود

نمی گردد این آسیا جز به خون الـــهی که برگردد ایـــن سرنگون

– اُنظر إلی الفلک کیف یظلم بحقنا، اُنظر ماذا فعل وماذا یفعل.

– قد أثارَ الغبارَ مِن أرضنا، فماذا یرید هذا الفلکُ منّا.

– فلاتدورُ الرَّحَی إلا بالدم، إلهی رُدَّ هذا الانکبابُ.

ویری رضیّ نفسه أحیاناً مستسلماً أمام القضاء والقدر:

هیچ کاری نشد به تـــدبیرم چه کنم چه کنم، مبتلای تقدیرم

با قضا من نه مرد مصلـحتم بـــا قدر، من که وچه تدبیرم...

– لم يَحصل شىءٌ بإرادتى وتدبيرى، ماذا أفعل فأنا متورِّطٌ بالقدر.
– مع القضاء، لا أنا رجل منفعة، ومع القدر مَن أنا وما هو تدبيرى.

وتشتهر (ساقى نامة) من بين أشعار رضىّ بما تحمله مِن رقة العواطف، وإن كان عددُ أبياتها أقلَّ من بقية ساقى نامات العهد الصفوى.

ساقى نامة[1]:

يُمكنُ الحصولُ على كتابة ساقى نامة فى خمريات رودكى ومنوتشهرى، ولكن الشاعر نظامى اشتهر بأنه أولُ من أنشدَ هذا النوع من الشعر، وإن لم تأتِ ساقى نامته بصورة مستقلة وإنما ينبغى الحصولُ عليها من خلال منظومته ''اسكندر نامة''[2].

ونستثنى هنا ساقى نامة حافظ فى القرن الثامن الهجرى:

بيا ساقى آن مى كه حال آورد　　　كـــــرامت افـــزايد كمال آورد

– تعالَ أيها الساقى، فإن المُدامةَ أتَت بالفرح والسرور وستزيد من الكرامة وبها يتحقق الكمال.

فى الواقع بدأت كتابةُ الساقى نامة المستقلة منذ طليعة القرن العاشر فى عهد الصفويين، حيث اعتُبِر أميدى طهرانى (٩٢٩ق) رائداً لها.أصبحت كتابةُ الساقى نامة أحدَ الأصول الشعرية فى القرن العاشر الهجرى وما بعده وقلّما نجدُ شاعراً لم يَخُض فى تجربة كتابة هذا النوع من الشعر. وتُستخدم الساقى نامة كسائر الأشعار القديمة لبيان العواطف، مؤكدةً على عدم ثبات العالم وبطلانه، والتذكير بفناء الإنسان وهناک إشارةٌ فيها إلى حالات التزوير والرياء، واللجوء إلى شرب الخمر والسكر هروباً من الواقع الملىء بالمصائب والنوائب التى تحلّ بالإنسان وكذلک الوصول إلى مرتبة الفناء وفى النهاية الوصول إلى ساحة الإله.

وأما الشراب الذى نجده فى ساقى نامة، فهو عبارةٌ عن مرتبة الشهود الذى يَنقل الإنسانَ من مرحلة المُجاذبة إلى الحقيقة. وتمتاز الساقى نامات فى هذه الفترة بالمدح،

---

١. نوع من الشعر يوجّه الشاعرُ فيه الخطابَ إلى الساقى.
٢. جاءت هذه الساقى نامة بصورة مستقلة مشتملة على ٢٠٠ بيت، فى تذكرة ميخانة.

سَواءً مدح الأئمة لاسيما الإمام الأول للشيعة أو مدح الملوک.

يَصلُ عددُ أبيات الساقى نامات إلى مائةٍ وفى بعضها إذا كانت تفصيلية، تصلُ إلى آلاف بيت (تحتوى ساقى نامة ظهورى على أربعة آلاف وخمسمائة بيت). ولكن تصلُ أبيات ساقى نامة الشاعر رضىّ إلى ما يقارب ١٧٥ بيتاً، يبدأها باللجوء إلى الحضرة الإلهية وبأداء اليمين (بملک نجف، وبضياء قلوب العاشقين، وبالعارفين والقلوب الحزينة).

الـــهى بـــه مـــستان ميـــخانه ات　　　بـــه عقل آفـــرينان ديوانه ات

به دردى كـــش لجّه ى كبـــــريا　　　كه آمد بـــــه شأنش فرودان ما

به دردى كـــه عـــرش است او را　　　به ســـاقى كـــوثر، به شاه نجف

صـــدف بـــه نور دل صبح خيزان　　　ز شـــادى به انده گـــريزان عشق

عشق به رندان سر مست آگاه دل　　　كـــه هرگز نرفتند جـــــز راه دل

- إلهى أقسِمُک بسُكارى حانک وبأصحاب العقول المجانين.

- أقسِمُک بالمتألم والمتعذب بكبريائک وما أصابه من الانحطاط فى شأنه.

- وبالألم الذى له العرش وبساقى الكوثر بشاه النجف.

- بصاحب القلب المنوّر من الفرح وبأصحاب القلوب الحزينة.

- الحبّ بحقّ العِربيد المسكر العالم بالحقيقة الذى لم يتخذ سِوى طريق السلوک.

ويريد أن يوصل الإنسانَ من المجاز إلى الحقيقة ومن الكثرة إلى الوحدة، ويمنحه قلباً واعياً ونفساً عارفة:

بـــــه ميـــــخانه وحـــدتم را ده　　　دل زنـــــــده وجـــــــان آگاه ده

كـــه از كثرت خـــلق تنگ آمدم　　　به هر جا شدم، سر به سنگ آمدم

- اسمَح لى بالدخول إلى حانِ الوحدة، وامنح لى قلبا واعياً ونفساً عارفة.

- سئمتُ من كثرة الخلق، أينما ذهبتُ لم يُحالفنى الحظُّ.

ويطلب من الربّ أن يعطيه شراباً يجعلُ الجَرَّةَ عاشقةً:

ميئى ده كه چون ريزش در سبو　　　بـــــرآرد سبـــــو از دل آواز هو

- ناوِلنى مُدامةً بمجرّد أن تَصبّها فى جَرَّة، تُنادِى الخابيةُ من الجوف يا "هو".

مدامة تجعل كأسَ مدامة (اليقطين) تُنادِى بالوحدانية:

از آن مى كه چون ريزش در كدو همـــــه قل هو الله در آيد از او

– يخرج من المدامة حين صبّها فى كأس مدامة اليقطين، "قل هو الله أحد".

مُدامة فى وجد وجوى دون أىِّ خابيةٍ أو كأس وسكر:

ميئى سر به سر مايه عقل وهـــو شمى بى خُم وشيشه در ذوق وجوش

– مدامة كلُّها صحوٌ ووعىٌ، مدامة فى وجد وجوى دون حباب وكأس.

مدامة تحرّرت منك ومنّى وتطهّرت من كل دنس:

مـــيئى از مـــن و تو گشته پاک شود جان، چكد قطره اى گر به خاک

– مدامة صافية خلصت منک ومنّى، مدامة تصبح روحاً وتقطر قطرة ولو على الثَّرى.

إنّ هذه المدامةَ التى يطلبها الشاعرُ من الساقى، هى مدامةٌ محللة فى عقيدته ومحرمةٌ على غيره:

از آن مى حلال است در كيش ما كـــه هستى وبال است در پيش ما

از آن مى حـــرام است بر غير ما كـــه خارج مـــقام است در سير ما

– المدامةُ محلّلة فى مذهبنا إذ هى الحياةُ والجَناح عندنا.

– المدامةُ محرّمة لغيرنا، لمن هو خارج عن مقام فى سيرتنا.

وأحياناً ترى رضىّ يلجأ فى ساقى نامته إلى معانٍ أخرى:

مغـــنى نواى دگر ساز كن دلم تنگ شد مطرب آواز كن

– أيها الملحِّنُ غيِّر اللحنَ فإنّ قلبى اشتاق للّحن فَغَنِّ لنا

***

مغنى سحر شد خروشى بر آر زخامان افسرده جوشى بر آر

– أيها المطربُ حَلَّ الصباحُ، أهتِف بأعلى صوتک وتَهيَّج اهتياجاً.

ثم يشكو كسائر الساقى نامات من هذا العالم الملىء بالتزوير والحيلة والرياء ويطلب النجاةَ والتخلّص من الطريق الضيق الذى رسمه هذا العالَمُ المجازى:

برون ها سفيد ودرون ها سياه فغان از چنين زنـــــدگى آه آه

همه سر برون کرده از جیب هم — هـــنرمند گردیده در عیب هم
خروشیم برهم چو شیر وپـلنگ — هـمه آشتی های بدتر ز جنگ

– الظواهرُ بیضاءُ والبواطن سَوداء، آه من حیاةٍ کهذه.
– الکلُّ یَتدخَّل فی أمر الآخَر والجمیعُ أصبح فناناً فی إظهار عیوب الآخرین.
– یثورُ بعضُنا علی الآخر کالحیونات المفترسة، والمصالحاتُ أسوأ من الحروب... .

وفی النهایة یمدح الشاه عباسَ الکبیر، مُبدیاً إخلاصَه وحبه لأمیر المؤمنین علیٍّ بنِ أبی طالب (ع):

بخور می که در دوره عبـاس شاه — بــه کـــاهی ببخشند کوهی گناه
سکندر توان و سلیــــمان شدن — ولـــی شاه عبـــاس نتوان شدن
سگش بر شهان دارد از آن شـرف — کـــه باشد سگ آستان نـــجف
الهی بــــه آنـــان که در توگمند — نـــهان از دل ودیـــده ی مردمند
نـــگهدار ایـــن دولت از چشم بد — بـــکش مـــد اقبـــال او تا ابد
رضی روز محشر علی ساقی است — مـکن ترک می تا نفس باقی است

– اشرَب المُدامةَ فإنّ فی الفترة العباسیة، یُغفَر الذنبُ وإن کان کبیرا.
– بالإمکان أن یصبح الإنسانُ اسکندرَ وسلیمانَ، ولکن لایمکن أن یکون شاه عباس.
– یکفی لکلبه شرفا علی الملوک کونه فی عتبة النجف الأشرف.
– إلهی أقسِمُک بالذین فیک هائمون، البعیدین عن قلوب الناس وعیونهم.
– احفظ هذه الدولةَ من عیون الحسّاد ومُدَّ بعمرها إلی الأبد.
– یا رضیّ اعلم أنّ علیاً هو الساقی یوم القیامة، فلاتترک المدامةَ إلی الأبد.

رغم أنّ بعضَ الباحثین اعتبروا رضیّ الدین آرتیمانیّ ضمنَ الشعراء المتوسطین ولم یعترفوا بمقامه العرفانیّ الخاص به، لکن حسب ما قال هرمان آتیه إذا لم یُنشِد رضیّ شعراً غیرَ ساقی نامة وسوکند نامة، فلم یُغیِّر ذلک شیئاً فی مقامه الأدبی والعرفانیّ الذی اشتهر بهما فی عصرنا الحالی.

النتيجة

عاصرَ الشاعرُ رضىّ الدين آرتيمانىّ فى فترة من حياته الشاه عباس. فتُعتبر فترةُ الصفويين مِن أهمّ الفترات التاريخية فى إيران، حيث بدأت بنهضة الصفويين إلا أنّ سيطرةَ العلماء والفقهاء فيما بعد، حوَّلت الأوضاعَ إلى فترة عصيبة لأهل التصوف مما حالت دونَ تطوير الخانقاه.يدلّ الوجدُ والسرور الناتجان عن الأفكار العرفانية فى شعر رضى على سلوكه العرفانىّ؛ فإنّ المحبوب فى ديوان أشعاره هو ذات البارى تعالى حيث إنّ هدفه الوحيد هو الوصول إلى الحضرة الإلهية.وأخيرا يمكن دراسةُ شعر رضىّ من حيث اللغة والمكان فى إطار الأسلوب الهندىّ أو المذهب الهندىّ.

المصادر والمراجع

آتيه، هرمان. لاتا. *تاريخ ادبيات فارسى (تاريخ الأدب الفارسى)*، ترجمة رضا زاده شفق. طهران: لانا.

آرتيمانى، رضىّ الدين. ۱۳۶۵ش. *ديوان*. باهتمام محمد على إمامى. طهران: خيام.

آرتيمانى، رضىّ الدين. ۱۳۷۴ش. *ديوان*. باهتمام أحمد كرمى. طهران: لانا.

حافظ. ۱۳۶۷ش. *ديوان*. تصحيح قزوينى وغنى. باهتمام ع. خربزه دار. طهران: أساطير.

شيروانى، زين العابدين. لاتا. *بستان السياحة*. لانا.

صفا، ذبيح الله. ۱۳۷۳ش. *تاريخ ادبيات در ايران (تاريخ الأدب فى إيران)*. مجلد ۳ و۵. طهران: فردوس.

قدرة الله، مولانا محمد. لاتا. *تذكرة نتائج الأفكار*. هند: لانا.

كلجين، أحمد. لاتا. *تذكره ميخانه (تذكرة الحانة)*. تصحيح أحمد كلجين. طهران: لانا.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ١٣٩١ش/آذار٢٠١٢م

نازک الملائکة وإبداعاتها الشعرية؛ رؤى نقدية

حسين شمس آبادى*

مهدى ممتحن**

الملخص

يتطرق هذا المقال إلى الشاعرة العراقية نازک الملائکة التى لها دور أساسى وهامّ فى الشعر العربى الحديث ما بين الأربعينات والستّينات من القرن الماضى؛ المرأة التى دخلت معركة أدبية يخوضها الرجال وقامت بالإبداع، فظهرت کمبدعة فى مجال الشعر. هى تتعلق بالمذهب الرومانسى الذى يقوم أساسه على الإبداع دون التقليد وإنها من ممثلى المذهب الرومانسى فى العراق، التى استطاعت أن تبلغ الرومنسية إلى ذروتها فى العراق مع أنها دخلت العراق متأخرة بالنسبة إلى البلاد العربية الأخرى. کانت نازک الملائکة من روّاد التطوّر الشعرى؛ التطوّر الذى عمّ أقطار العالم. وهى من أفضل شاعرات الوطن العربى، لأنهّا شاعرة الإبداع والتجديد وناقدة فى قضايا الشعر العربى. وهى عاشت فى عزلة عن بيئتها الثقافى وکانت أسيرة عالمها العائلى المحافظ بسبب أنها نشأت فى مجتمع لم يکن فى إمکان المرأة أن تبدى آراءها ولم تکن تقدر على أن تحضر النوادى والجماعات الأدبية وقبول هذه القضية أن المرأة تختلط بالرجل فى الأماکن المختلفة والأسواق کان صعبا على الرأى العام فى المجتمع.

الکلمات الدليلية: الأدب العربى، العصر الحديث، العراق، نازک الملائکة، الرومنسية، الإبداعات الشعرية.

*. أستاذ مشارک بجامعة تربيت معلم سبزوار، إيران.
**. أستاذ مشارک بجامعة آزاد الإسلامية فى جيرفت، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.حسن شوندى

Dr.momtahen@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/٢٨هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٣/١٠هـ. ش

المقدمة

ولدت نازك فی بغداد من عائلة بورجوازية شيعية وكانت عائلتها تهتمّ بالعلم والأدب ولم تكن تغفل عن التراث والثقافة حيث كان والداها كلاهما شاعرين وصدر لهما ديوان شعر وطبعا كان لهذا تأثير هام على ذوقها الأدبی وقريحتها الشعرية. إذن نشأت الشاعرة فی مجتمع شديد الحرص بالنسبة إلى المرأة وأسرة محافظة متمسكة بالدين، فتكوّنت شخصيتها فی هذا الجو العائلی وفی هذا المجتمع. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى كانت الشاعرة فی بداية حياتها الأدبية التی تطابق عنفوان شبابها تتأثر من الشعراء الرومانسيين وكانت تحت تأثير فلسفة تشاؤم الفيلسوف الألمانی المتشائم "شوبنهاور" فحياتها الأدبية تشكّلت على هذا الأساس. وكانت الشاعرة بسبب هذه المؤثرات السلبية تغترب عن الناس بل تغترب عن نفسها، لأنها كانت تعجز عن التكيف مع المفاهيم العامّة ومع كل ما يدور حولها وإنها كانت فی هذه الفترة من الزمن فی ذروة معاناتها وآلامها وكانت تهرب من الحقيقة والواقع فلم تكن قادرة على أن تصل إلى الراحة النفسية كما تريد، ربما يكون هذا سببا أن ترحب الشاعرة بالموت وتحتضنها وكانت فی ذروة الصراع بين نفسها وذاتها وبين مقتضيات الحياة وانعكست هذه الآثار السلبية على شخصيتها وسلوكها الاجتماعی مع الآخرين.

فی هذا الأوان تنظر الشاعرة إلى المسائل والقضايا المختلفة الفلسفية سطحيا ولا عميقا ولا بعيدا وكانت متشائمة وتبرّم بالحياة وكانت متحيرة متردّدة إزاء القضايا الكونية وأسرارها وقصائدها مليئة بأشعار تتحدث فيها عن موضع الإنسان فی الكون وعن سرّ وجوده وعن عجزه عن معرفة الكون الغامض وألغازه وهی تبحث عن هذه القضايا بحثا فلسفيا وتعبر فيها عن أحاسيسها وعواطفها وخلجاتها النفسية التی تكون مرآة لآرائها وعقائدها، خاصة أنها قد بحثت كثيرا عن السعادة وأتعبت نفسها فی طريقها فلم تجدها فی أی طبقات المجتمع ورجعت خائبة صفر اليدين فاشتدّ تشاؤمها. (الخاقانی، ١٩٦٢م، ج٢: ١١١-١١٣)

ولكن عندما كثرت قراءاتها ومطالعاتها وبسبب غزارة مواردها الأدبية ونضجها الفكری كما تصرح الشاعرة نفسها بهذا الموضوع فی مقدمة ديوانها "مأساة الحياة"

أدرکت «أنها ليست غير ممکنة الحصول فغيرت نظرتها عن الحياة والموت وهذا التطور کان تمهيدا لفکرة عثور الشاعرة على السعادة ولو کان فی مدی محدود، وقد زالت آراؤها المتشائمة شيئا فشيئا، وحلّ محلها الإيمان بالله والاطمئنان إلى الحياة فأخذت تنظر إلى هذه القضايا بمنظار التفاؤل.» (الملائکة، ١٩٧٠م، ج١: ٦٤)

أسلوبها الشعری

إنّ نظرة سريعة إلى شعر نازک الملائکة تشعرنا بأنّ الشاعرة کانت تعيش فی عالم خاص بها ينهض على اليأس والألم وحده والغربة والعيش مع ذکريات الماضی، وهی ذات حساسية مفرطة رومانتيکية تبحث عن عوالم بعيدة وهی غربة مع أنها تعيش بين أهلها وفی بلدها. ففی شعرها نجد هذه المواضيع تتکرر بحيث أضافت عليه برقعا من الحزن والألم فکأنها فی مأتم دائم.أمّا الحبّ الذی تلجأ إليه، علّه يخفّف من معاناتها فإذا به يزيد فی مأساتها لأنّه حبّ محرّم أو مقنّع. (ميشال، ١٩٩٩م: ٣٥٩)

شعر نازک الملائکة فی معظمه تجربة تکرّر نفسها لأنها شکت، وبکت، وتأوّهت، ولم يتطوّر الحزن عندها إلى أشکال فنية مبدعة، کان تخلع إحساسها بالألم على الآخرين فتصوّر بؤسهم ومشکلات حياتهم ومآسيهم الکثيرة تبرز شخصيات حية عاشت مأساة الحياة فعلا بأقاصيص أو مسرحيات شعرية أو بطرق فی تعبير يجدر بمن ينسب لنفسه اختراع الشعر الحديث أن يبتکرها، ولکنّها حصرت نفسها فی قوقعة الدموع، ولاشیء غير الدموع، کنائحةٍ على ميت موهوم فی مأتم دائم. (عباس، ١٩٥٥م: ٨)

لاشکّ أنّ الشاعرة من الأوائل الذين دعوا إلى النظم بالطريقة الجديدة فهذا أبوسعد أحمد حيث يقول: «کانت نازک أجرأت المعاصرين من الشعراء على الخروج بالشعر عن شکله القديم.» (أبوسعد، لاتا: ١٩٠)

يتميز شعر نازک الملائکة بالحساسية المفرطة وبالألم الحادّ. إنّه شعر امرأة من الشرق أحبّت أن تعيش، أن تحيا، أن تحبّ، أن تحقّق ما تصورته فی فجر عمرها عن غد موعود ... فلما أدرکت رأت الحياة على عکس ما اشتهت، رأت فيها الصرامة، والتزمّت، والقيود، وألف ظلّ من الکبت، فأصيبت بخيبة أمل مريرة ترکز الحزن على

أثرها فی فؤادها، فدفنت جبهتها فی الهموم وراحت تحضر فی ارتعاد مقبرة ذكرياتها، تهرب إلى الليل، تأوی لطياته وتحيا فی دجاه، تغالب شوقها المكتوم فينفجر بها الشوق قصائد ومقطّعات ترسلها فی ديوانها الأول تمرّداً حزيناً، فی إطار رومنطيقی صرف، وضمن الشكل التقليدی، وتلوّنها، والثانی والثالث باللون السريالی واللون الرّمزی الوجودی، محطمة الأشكال القديمة، ومتعمدة الشعر الحرّ، وأسلوبها الهامس تعبر به عمّا يدور فی عقلها الباطن وأفكارها النفسية الغربية التی تبحث دائما عن جديد تعوّض به عمّا تجد حولها فی الأشياء من همود وتكرار ورتابة مملّة. فيواصل أبوسعد حديثه عن مميزات شعر نازک الملائكة قائلا: «هذه هی نازک عاشقة الليل، وهاوية الألم، والهائمة فی القبور، نازک التی تجد فی المساء صديقاً، وتجد فی الحزن إلهاً، وتجد فی الموت أخيراً ملاذاً وإنقاذاً. نازک الشاعرة التی تمشی فی جنازة نفسها، وتجد فی كلّ لفظة من لفظاتها قبرا يحلم وفجرا لجرح مميت. هذه هی، تلتقی مع رومنطيقية "جان كيتس" النائحة، ونفسية "ألن بو" السوداوی، وعدمية "اليوت" الخاوی، وتأمّلات الشعر المهجری الصوفية، وتكنيک الشعر التصويری، ولكنّها تظلّ على الرّغم من ذلک محتفظة بشخصيتها المستقلّة، وبطابعها الخاص المتصل بينابيع الإلهام الصادقة فی نفسها مما يدلّ على ملكتها الشعرية الأصيلة.» (أبوسعد، لاتا: ۱۹۰)

إلا أنه إن كان من شیء يؤخذ عليها فهو هذا الدقّ الدائم على أوتار اليأس، والميل إلى التشاؤم، وإهمال الوجود الخارجی، والانطواء على الذات انطواء قريب الشبه بالمرض لايعالج المشكلات بل يرفضها ويبتعد عنها.

كما يؤخذ عليها من وجهة نظر الفنّ المحض تمطيطها للمعانی، وإطالة الصور مما يضعف عندها الإحساس، ويقلّل كثافته وتركيزه، ولكن كلّ هذه الهنات هنات هينات إذا عرفنا أنّ نازک وإخوانها فی العراق يسلكون فی ميدان الفن طرقا لم يسلكها أحد قبلهم. وعليه فإذا كان لنا شیء نتمناه فهو أن تخرج نازک من القوقعة، وتترک سياحتها داخل نفسها، وتحتفل بالخارج لا أن تبقى وحدها فی صالونها، منعزلة تبكی على نفسها، ولاتتصل بالحياة، وإذا اتصلت فكمن يطلّ من النافذة.

ولاشک أنّ نازک الملائكة من الشواعر المشهورات وإن كنّا نستطيع أن نعدّ أسماءهنّ

علی الأصابع، اشتهرت نازک الملائکة فی عالم الشعر لأنها امرأة، وقد کثر عدد الشعراء من الرجال، ولعلّها وطأت بعملها الشعری لنهضة شعریة نسائیة.

أمّا عند الآنسة نازک فإن بواعث الکآبة التی تتجلّی فی کل بیت من أبیات دیوانها "عاشقة اللیل" «هذا لیست فی الحرمان ولا فی الحبّ الضائع ولا فی فکرة الموت وإنّما (حزن فکری) نشأ عن تفکیر فی الحیاة والموت من جهة، وتأمل فی الأحوال الإنسانیة من جهة ثانیة ثمّ انتقلت هذه الملاحظات والتأملات إلی صعید الحسّ فحضرت فی القلب جروحا لاتندمل، وأخذت من بعد ذاک تتدفّق آهات وأحزانا وتلک هی روایة شاعریتها.» (العطیة، ١٩٩٤م، ج٢: ٥٦٣- ٥٦٤ نقلاً عن عبد اللطیف شرارة فی مجلة الادیب البیروتیة آذار ١٩٤٨)

إنّ شعر نازک الملائکة یعبّر من حیث المبنی والمعنی عن الکبت النفسی والتمرّد ولم یکن ذلک غریبا علی فتاة نشأت فی بیئة محافظة وانطلقت فجأة إلی آفاق العالم الرحیب. إنّ الصراع قد اشتدّ فی مرارة نفسها بین دنیاها القدیمة التی فتحت علیها العینین، تلک الدنیا التی کانت تعدّ الفتاة جوهرة ثمینة ینبغی الحفاظ علیها فی صندوق مبطن بالقطیفة وإبعادها عن الأبصار، وبین العالم الجدید الذی خرجت إلیه علی مقاعد الدراسة وفی الولایات المتحدة الأمیرکیة وزادت حدّة الصراع حین أطلت الفتاة التی أشربت حبّ الأدب العربی الاتّباعی بین والدیها الأدیبین الشاعرین، حین اطّلعت علی الآداب العالمیة وقرأت آثار الفکر الأروبی المتفتّح. وکانت نتیجة هذا الصراع زمّ عواطفها والتمرّد علی القدیم مع الخوف من الحدیث. نازک الملائکة تقول فی کتاب "قضایا الشعر المعاصر": «إنّ الشعر القدیم قد عرف محاولات کهذه: ١. إنّ الشاعر – سواء أ کان ابن درید أم سواه – قد حطّم استقلال البیت العربی، أی جعل البیت مفضیا بمعناه وإعرابه إلی البیت الذی یلیه. ٢. إنّ الشاعر قد خرج علی قانون تساوی الأشطر فی القصیدة الواحدة. ٣. إنّ الشاعر نبذ القافیة نبذا تاما وجاء بشعر مرسل وهو شیء لا مثیل له فی الشعر العربی السابق لتلک الأبیات المنظومة فی القرن الرابع الهجری.» (الملائکة، ١٩٨٩م: ٣٦٠)

وتستطرد نازک حدیثها عن هذه المحاولات بأنها قد تنمّ عن أن قواعد الشعر الحر

لم يضعها ويخطط لها شاعر واحد وإنّما هی من صنع مجموعة الشعراء عبر فترة زمنية طويلة. كما تؤكد فی نفس الكتاب مرارا أن غرضها هو تغيير النظام فی بحور الخليل من حيث الشكل الخارجی مع المحافظة على الجوهر من حيث اعتماد التفعيلة. «فانّی أجد فی هذا العمل انتقالا من العمود الخليلی إلی عمود آخر يختلف عنه وربما يمكن أن أسمّيه "شعر العمود المطوّر" وما ذلک إلا أنه شعر عمود ولكنه تطور عن عمود الخليل. فإذا قلنا شعر العمود لم يغب عن ذهن القارئ التعلق بالعمود القديم، الذی هو الواقع، ولكنّه عمود متطوّر من ناحية عدد التفعيلات ونظامها فی الشطر وتوافر القافية فی الأشطر.» (المصدر نفسه: ۳۶۰)

إبداعات نازک النقدية:

۱. الأشطر السائبة

لم يرتح النقاد العرب القدامی للقصيدة المرسلة من القوافی، لأنّهم عدوا هذا اللون من الشعر عيبا وسموه "الإكفاء" تارة، والإجازة – أو الإجارة – تارة أخری.

ففی تعريفهم للشعر من «أنه قول موزون مقفّی يدّل علی معنی»، أخرجوا من دائرته ما كان فاقدا لشرطی الوزن والقافية. لذلک فإن ما روی متداخلا علی أنه من غير وزن ولا قافية كالقطعة المنسوبة لأبی العلاء:

«أصلحک الله وأبقاک لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم إلی منزلنا الخالی، لكی نحدث عهدا بک يا خير الأخلاء، فما مثلک من غير عهدا أو غفل.» (ابن خلكان، ۱۹۵۰م، ج۴: ۳۰۲)

قد عولج علی أنه من الشعر الموزون المقفی، وإن صورته هی:

أصلحک الله وأبقاک لقد كان من الـ

ـواجب أن تأتينا اليوم إلی منزلنا الـ

ـخالی لِكَی نحدث عهدا بک يا خيرَ الأخلـ

ـلاء فما مثلک من غير عهدا أو غفل

لهذا لم يحتاجوا إلی وضع مصطلح للشعر غير المقفی، لأنه علی نحو تعريفهم لن

يكون شعراً. أما اليوم، فإن كثيراً من شعراء حركة الشعر الحر قد مالوا إلى اطراح القافية من بعض أشطر قصائدهم كقول البياتى:

«متّ على سجادة العشق ولكن لم أمُت بالسيف

متّ بصندوق وألقيت ببئر الليل

مختنقا مات معى السرّ ومولاتى على سريرها

تداعب الهرة فى براءة، تطرز الأقمار

فى بردة الظلام

تروى إلى الخليفة

حكاية عن مدن السحر وعن كنوزها الدفينة.» (البياتى، ١٩٧١م، ج٣: ٣٩-٤٠)

لذلك احتيج إلى وضع المصطلح الدال على تلك الأشطر المرسلة من القافية تمييزا لها من الأشطر المقفاة، سواء أ كانت القافية متتالية أم متداخلة. فكأن إن وضعت ناقدتنا مصطلح "الأشطر السائبة" للتعبير عن الأشطر التى تخلو من القافية.

وعلى الرغم من أن هذا المصطلح كان موفيا دالاً إلا أننا كنّا نودّ لو أنها أفادت من مصطلح "الشعر المرسل" فسمت مصطلحها "بالأشطر المرسلة" لتشمل به ما كان منه فى شعر الشطرين والشعر الحر معا، لأنّ معنى "المرسل" يفيد بأنّه مرسل من القافية.

ويبدو أن عدم شيوع مصطلح الناقدة كان مرتبطا بموقف نقاد حركة الشعر الحر من القافية حصرا. فلم نقرأ ناقدا حفل بها أو أعطاها ما تستحقه من اهتمام غير نازك الملائكة. وقد يكون مرد ذلك إلى خشيتهم من أن تلوكهم السنة الشعراء الذين خرجوا على القافية عامدين – وهم كثر – وعدوا مجرد ذكرها مبرراً لازدراء النقد والنقاد.

٢. البحور الصافية، والبحور الممزوجة:

تعنى الناقدة بـ"الصافية" البحور التى يتألف شطرها من تكرار تفعلية واحدة. وتعنى بـ"الممزوجة" البحور التى يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة. (الملائكة، ١٩٨٩م: ٨٣- ٨٥) أى التى تمزج بين تفعيلتين.

وهذان المصطلحان وإن كانا جديدين ينطبقان على المقصود بهما دقة ودلالة، إلا

أنّهما غير مسوغين وضعا، لوجود مصطلحين ملائمين فى النقد العربى القديم يؤديان الدلالة نفسها، وهما: "البحور المفردة والبحور المركبة" على نحو ما نقله ابن رشيق عن الجوهرى فى العمدة حين جعل البحور مفردات ومركبات. وهذان المصطلحان دالان على المقصود ولذلک فإن القاعدة هى أن نلتزم بالمصطلحات الموجودة فى النقد العربى إلا إذا كانت غير ملائمة لزمننا. وقد شاع مصطلحا الناقدة على ألسنة المعنيين بالشعر وأقلامهم أكثر من شيوع المصطلحين القديمين. لأنّ الالتفات إليهما لم يجىء إلا متأخراً.

۳. التشكيلات

لكل بحر من البحور الشعرية الستة عشر عدد معين من الأعاريض والأضرب يفترض فى الشاعر حين ينظم على بحر من البحور أن يتّخذ شكلا واحدا من العروض والضرب، لايتعداه فى القصيدة الواحدة. فإذا أراد الشاعر مثلا أن ينظم على الطويل:

فعولن مفاعلين فعولن مفاعيلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فلابدّ أن يعرف أنّ للطويل عروضا واحدة مقبوضة، ولها ثلاثة أضرب:

تام "مفاعيلن"

مقبوض "مفاعلن"

محذوف "مفاعى" وتنقل إلى "فعولن".

وعليه آنئذ أن يختار نوعا واحداً يجمع فيه بين العروض المقبوضة وأحد الأضرب فقط، فى القصيدة الواحدة.

إن هذا النوع المختار الذى يجمع فيه الشاعر بين عروض معينة، وضرب معين لم يضع له القدماء اسما وإنّما اكتفوا بذكر عدد الأعاريض والأضرب فى البحر الواحد. ففى الكامل مثلا توجد ثمانية اختيارات منه، بحسب ما يطرأ على عروضه وضربه من تغيير. فإذا أراد الناقد أن يميز اختيارا واحدا منها، فلابدّ من أن يذكر عروضه وضربه معاً، لأنّه لايمتلک اسما له. وإذا كان هذا جاريا فى قصيدة الشطرين، فإنه لن يجرى فى الشعر الحر، لأنه شعر ذوشطر واحد لا عروض له، وإإما له ضرب فقط. لذلک وضعت الناقدة

مصطلح "التشكيلات"، (الملائكة، ١٩٨٩م: ٨٨) وأرادت به الشكل العروضى لضرب القصيدة فى الشعر الحر. وهى تعادل فى العروض القديم مجموع العروض والضرب فى البيت الواحد الذى لم يضع له العروضيون من القدامى اسما. (محبوبة، لاتا: ٣٥٠ – ٣٥١)

وقد شاع مصطلح "التشكيلات" على أقلام بعض العروضيين حتى وجدناه بغير إحالة إلى الناقدة، كأنه مصطلح قديم، وما ذلک إلا لأنّه كان أكثر دقة من أية تسمية أخرى بما فيها "أنواع". لأنّنا لو قلنا: "أنواع البسيط" لما كنّا دقيقين فى التسمية عروضيا كما لو قلنا: تشكيلات البسيط.

٤. هيكل القصيدة

وتعرفه قائلة: «هو الأسلوب الذى يختاره الشاعر لعرض الموضوع. أما أصنافه فهى:

- "الهيكل المسطح" وهو الذى يخلو من الحركة والزمن.
- "الهيكل الهرمى" وهو الذى يستند إلى الحركة والزمن.
- "الهيكل الذهنى" وهو الذى يشتمل على حركة لاتقترن بزمن.

حين عرّفت الناقدة الهيكل بأنه: «الأسلوب الذى يختاره الشاعر لعرض الموضوع.» (الملائكة، ١٩٨٩م: ٢٣٤) أوجبت فى كل هيكل جيد أن يمتلک أربع صفات عامة هى: التماسک، والصلابة، والكفاءة، والتعادل. وهذه الصفات مصطلحات وضعتها وهى تستقرى الملامح العامة لهيكل القصيدة المعاصرة قائلة: «ولابدّ من الوضع إذا نحن أردنا أن نبنى أسس ثابتة لنقد عربى حديث يرتكز على إنتاجنا وحياتنا الفكرية المعاصرة.» (المصدر نفسه: ٢٣٤)

أمّا "التماسک" فإنّها قصدت به «أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكرية متوازنة متناسقة، فلايتناول الشاعر لفتة فى الإطار، ويفصلها تفصيلا يجعل التالية تبدو ضئيلة القيمة أو خارجة عن نطاق الإطار؛ فى حين قصدت بـ"الصلابة" أن يكون هيكل القصيدة العام متميزا من التفاصيل التى يستعملها الشاعر للتلوين العاطفى والتمثيل

الفكرى. ويتضمن هذا أنّ الصور والعواطف ينبغى ألا تزيد عما يحتاج إليه الهيكل. لأنّ الزيادة المعرقلة تفقد القصيدة كثيرا من قيمتها الجمالية. أمّا "الكفاءة" فإنّ الناقدة تعنى بها أن يحتوى الهيكل على كل ما يحتاج إليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن فى داخلها تفاصيلها الضرورية جميعا دون أن يحتاج قارئها إلى معلومات خارجية تساعده على الفهم. ولذلک رأت فى استعمال الشاعر للألفاظ المعجمية، وإضافته حواشى وشروحا عن تاريخ الأماكن التى يتغنى بها خروجا على صفة "الكفاءة" لأنّ القصيدة التى تحوجنا إلى أن نقرأ عنها حاشية أو شرحا نثريا ليست قصيدة جيدة، ولعلّها – من وجهة نظر الفن – فشل يعترف به الشاعر نفسه. أمّا "التعادل" الذى هو رابع صفات الهيكل الجيد فقد قصدت به: حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل، وقيام نسبة منطقية بين النقطة العليا فيه والنقطة الختامية. وإنّما يحصل التعادل على أساس خاتمة القصيدة، حيث يقوم توازن خفى ثابت بينها وبين سائر سياق القصيدة.» (الملائكة، ١٩٨٩م: ٢٣٩)

ولما كان "التعادل" مرتبطا بخاتمة القصيدة فإن الناقدة اضطربت إلى أن تستخلص قانونا عاما يشمل الحالات التى يستعملها الشاعر فى اختتام قصيدته، ومضمونه «أن القصيدة تميل إلى الانتهاء إذا استطاع الشاعر أن يحدث تعارضا واضحا بين السياق والخاتمة. فإذا كان السياق هادئا جعل الخاتمة جمهورية مجلجلة، وإذا كان السياق متحركا مال بالخاتمة إلى السكون وهكذا.» (المصدر نفسه: ٢٤٠)

ونحن وإن كنّا نرى فى صفات الهيكل الجيد ما يدلل على نباهة الناقدة فى وضع المصطلح النقدى، إلا أنّنا لانرى أن يعنى النقد بقضية خواتم القصائد، ويضع لها قانونا. لأنّنا لو ألزمنا الشعراء بذلک لحوّلنا تجاربهم من كونها حالات داخلية تعبر عن رؤى الأعماق، إلى حالات خارجية مصنوعة تقاس فيها الرؤى على وفق قانون معين. وليس من مهمة النقد على الإطلاق التحكم بنهايات الرؤى والتجارب كما نظن.

٥. التكرار

حين راح الشعر المعاصر، يتكئ على التكرار اتكاء يبلغ أحيانا حدودا متطرفة، حاولت الناقدة أن تتناوله بنوع من الدراسة البلاغية رغبة فى الوصول إلى القوانين

الأولية التى يمكن تبريرها من وجهة نظر النقد الأدبى وعلم البلاغة معا. فخلصت إلى القانونين الآتيين:

١. «إنّ التكرار فى حقيقته الحال على جهة مهمة فى العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة فى العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبى الذى يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه.

٢. إنّ التكرار يخضع للقوانين الخفية التى تتحكم فى العبارة، وأحدها قانون التوازن. ففى كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفى الذى ينبغى أن يحافظ عليه الشاعر فى الحالات كلّها. إنّ للعبارة الموزونة كيانا ومركز ثقل وأطرافا، وهى تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التى لابدّ للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها. إن التكرار يجب أن يجىء من العبارة فى موضع لايثقلها ولايميل بوزنها إلى جهة ما.» (المصدر السابق: ٢٧٦) وهذان القانونان – على حد قولها – هما الشرطان الرئيسان فى كل تكرار مقبول، فإذا وجدا صحّ البحث فى الدلالات المختلفة التى يقدمها التكرار، فيغنى المعنى ويمنحه امتدادات من الظلال، والألوان، والإيحاءات.

وفى ضوء هذين الشرطين وضعت الناقدة مصطلحات جديدة لثلاثة أصناف من التكرار تخضع كلها للقانونين السالفين، هى:

أ. التكرار البيانى

وقد رأت فى هذا الصنف من التكرار أنه أبسط الأصناف جميعا وهو الأصل فى كل تكرار تقريبا، وإليه قصد القدماء بمطلق لفظ "التكرار" الذى استعملوه. والغرض العام من هذا الصنف هو التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة.

ب. التكرار التقسيم

وأما تكرار التقسيم فتعنى به تكرار كلمة أو عبارة فى ختام كل مقطوعة من القصيدة. والغرض الأساسى من هذا الصنف من التكرار إجمالا أن يقوم بعمل النقطة فى ختام المقطوعة ويوحد القصيدة فى اتجاه معين.

ج. التكرار اللاشعورى

واشترطت فى هذا الصنف من التكرار أن يجىء فى سياق شعورى كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة. ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدى إلى رفع مستوى الشعور فى القصيدة إلى درجة غير عادية.

وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغنى عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مد كثافة الذروة العاطفية.

ويغلب أن تكون العبارة المكررة مقتطفة من كلام سمعه الشاعر ووجد فيه تعليقا مريرا على حالة حاضرة تؤلمه، أو إشارة إلى حادث مثير يضحى حزنا قديما، أو ندما نائما أو سخرية موجعة. وإنما تنبع القيمة الفنية للعبارة المكررة، فى هذا الصنف من التكرار، من كثافة الحالة الفنية التى تقترن بها. (المصدر نفسه: ٢٧٩–٢٨٠)

وعلى الرغم من أنّ مصطلحات الناقدة فى أصناف التكرار قد أوضحت أسساً ينبغى للشاعر أن يعتمد عليها حين يلجأ إلى التكرار عامدا، فإن دراسة التكرار ذاته لاتشكل فى العملية النقدية عند التطبيق إلا جزءاً دلالياً بسيطاً فى الكشف، لكونه يرتبط بأبيات معينة من القصيدة لا بمجملها. فضلا عن أنّه كان موجة من التقليد اتكأ عليها الشعر المعاصر فى العقد الرابع والخامس من هذا القرن. أما الآن فإن تلك الموجة قد انحسرت، وأضحى التكرار مملولا إن لم يكن عيبا. لذلک لم تشع هذه المصطلحات لارتباطها بقصائد مرحلة معينة، إلى جانب أن النقد المعاصر لايميل إلى إخضاع الشعر المعاصر إلى المصطلحات البلاغية خشية من أن ينعت كاتبه بالتقليدية، والجمود، وعدم مواكبة المرحلة. فقد ألف الناس فى هذا الزمن الهجوم على المنهج البلاغى فى دراسة الشعر، ولم يألفوا تحبيذه وتقريظه وتشجيع مريديه، اللهم إلا فى الدراسات الجامعية التى طورت المنهج البلاغى القديم حين أفادت من المصطلحات الأدبية الغربية وأدخلتها ضمن محاور الصورة، والرمز، والأسطورة، وغيرها، وتلک قضية يتشعب الحوار فيها. (كمال، ١٩٨٦م: ١٩٧)

٦. التشبيه الطويل

بقى من إبداعات نازک فى المصطلح النقدى ما أسمته بـ"التشبيه الطويل"، قاصدة

به ضربا من التشبيه يستعمله على محمود طه ويضيف به ابتكارا وتعقيدا إلى أسلوب التشبيه الشائع قديما.

واحترازا من أن يظن أنه تشبيه متعدد قالت: «وليست ميزة هذا التشبيه أن المشبه به متعدد وإنما سر جماله وأصالته أنه يخلو من جمود القطعية التى درجت قديما.» (الملائكة، ١٩٨٩م: ٢٧٧) ومثلت له بأبيات من محمود طه:

هل سَمِعت أذناک قصف الرعـود　　　فى صخب البحر وعصف الرياح؟

هل أبصرت عيناک ركض الجنود　　　فى فـــزع الموت وهول الكفاح

إن كنت لم تبصر ولم تسمع فقف إلى ميدانها الأعظم

ما بين ميلادک والمصرع　　　ما بين نابى ذلک الأرقم!!

(محمود طه، ١٩٧٢م: ١٠٥)

لتعلن فى ختام هذا الاستشهاد أن على محمود طه يصب التشبيه فى مشهد كامل «فهو لايقول إن حياة الإنسان من ميلاده إلى مصرعه تشبه قصف الرعود وركض الجنود، وإنما يبدأ بوصف الرعود القاصفة، والجنود الفزعين وصفا مثيرا ثم يدعو القارئ إلى أن يشهد ما يشبه ذلک فى حياة الإنسان من الميلاد إلى الوفاة. وهذا الأسلوب أكثر شاعرية من أسلوب التشبيه القديم، لأنه لايعطى التشبيه حسب، وإنما يضيف إليه التلوين العاطفى والانفعال.» (على، ١٩٩٥م: ١٠٩؛ والملائكة، ١٩٧٧م: ٣٠١-٣٠٢)

ومع أن مصطلح "التشبيه الطويل" كان محاولة جادة فى تطوير المصطلح البلاغى وإثرائه، إلا أنه بقى حبيس كتابها "الصومعة والشرفة الحمراء" فلم ير النور على أيدى النقاد المعاصرين، شأنه فى ذلک شأن "التكرار" الذى استبعد من دائرة النقد المعاصر. ولعل السبب أن التسمية توحى بالطول وليس بدلالة التشبيه، وطريقة صياغته وتوظيفه.

٧. القصيدة المدوّرة

البيت المدوّر، فى تعريف العروضين، هو ذلک الذى «اشترک شطراه فى كلمة واحدة بأن يكون بعضها فى الشطر الأوّل وبعضها فى الشطر الثانى.» ومعنى ذلک أن تمام وزن الشطر يكون بجزء من كلمة.

نموذج ذلک قول المتنبی:

أنا فی أمّة تدارکها اللّـ ـه غریب کصالح فی ثمود

فکلمة "الله" قد وقع بعضها فی آخر الشطر الأول وبعضها فی أوّل الشطر الثانی.

تقول نازک فی کتاب قضایا: «إن التدویر یسوغ فی کل شطر تنتهی عروضه بسبب خفیف مثل فعولن وفاعلاتن فی البحر الخفیف غیر أن التدویر یصبح ثقیلا ومنفرا فی البحور التی تنتهی عروضها بوتد مثل "فاعلن" و"مستفعلن" و"متفاعلن" فی البحر الکامل وبسبب هذا العسر نجد أن الشعراء قلما یقعون فی تدویر البحر "البسیط" أو "الطویل" أو "السریع" أو "الرجز" أو "الکامل".» (الملائکة، ۱۹۸۹م: ۱۱۳-۱۱۵)

إن التدویر یمتنع امتناعا تاما فی الشعر الحرّ لأسباب تعدها نازک الملائکة فی کتاب قضایا قائلة: «إن الشعر الحر شعر ذو شطر واحد وذلک یتضمّن الحقائق التالیة:

۱. کان شعر الشطر الواحد لدی العرب، فی العصور کلّها، قدیماً وحدیثاً، شعراً یستقلّ فیه الشطر استقلالاً تاماً فلایدوّر آخره.

وذلک منطقی وهو یتمشی مع معنی التدویر الذی لایقع إلا فی آخر الشطر الأول لیصله بالشطر الثانی، وذلک فی القصائد ذات الشطرین وحسب، وعلی ذلک فإن التدویر ملازم للقصائد التی تنظم بأسلوب الشطرین وحسب.

۲. لأن التدویر یعنی أن یبدأ الشطر التالی بنصف کلمة وذلک غیر مقبول فی شطر مستقل، وإنما ساغ فی الشطر الثانی من البیت لأن الوحدة هناک هی البیت الکامل لا شطره. فأما فی الشعر الحر الوحدة هی الشطر، ولذلک ینبغی أن یبدأ دائما بکلمة لا بنصف کلمة.

۳. لأن شعر الشطر الواحد ینبغی أن ینتهی کل شطر فیه بقافیة أو علی الأقل بفاصلة تشعر بوجود قافیة. ومن خصائص التدویر أنه یقضی علی القافیة لأنه یتعارض معها تمام التعارض.» (المصدر نفسه: ۱۱۸)

ثم تزید نازک علة أخری بأن التدویر یمتنع فی الشعر الحر لأنه شعر حرّ، أعنی أن الشاعر فیه قادر علی أن ینطلق من القیود، ومن ثمّ فإن ذلک یجعله فی غیر حاجة إلی التدویر. وما التدویر، لو تأمّلنا، إلا لون من الحریة یلتمسه الشاعر الذی کان مقیدا

بأسلوب الشطرين حيث الشطر الأول ذو طول معين لاينبغی أن يزيد، فكان الشاعر يطيله بالتدوير ليملک بعض الحرية.

المصادر والمراجع

ابن خلكان. ١٩٥٠م. *وفيات الأعيان*. تحقيق محمد محی الدين عبد الحميد. ج۴. مصر: مطبعة السعادة.

أبوسعد، أحمد. لاتا. *الشعر والشعراء فی العراق، ١٩٠٠م - ١٩٩٨م*، دراسة ومختارات. بيروت: دار المعارف.

البياتی، عبد الوهاب. ١٩٧١م. *ديوان*، ج١. بيروت: دار العودة.

الخاقانی، علی. ١٩٦٢م. *شعراء بغداد من تأسيسها حتی اليوم*. ج٢. بغداد: لانا.

الخياط، جلال. ١٩٧٠م. *الشعر الحديث، مرحلة وتطور*. بيروت: دار صادر.

عباس، إحسان. ١٩٥٥م. *عبد الوهاب البياتی والشعر العراقی الحديث*. بيروت: لانا.

عبد الهادی، محبوبة. *مقدمه الطبعة الأولی لكتاب "قضايا الشعر المعاصر" الملحقة بآخر*. الطبعة السادسة.

العطية، جليل. ١٩٩۴م. *أعلام الأدب فی العراق الحديث*. الجزء الثانی. لبنان: دار الحكمة.

علی، عبد الرضا. ١٩٩٥م. *نازک الملائكة الناقدة*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

كمال، خير بک. ١٩٨۶م. *حركية الحداثة فی الشعر العربی المعاصر*. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

محمود طه، علی. ١٩٧٢م. *ديوان*. بيروت: دار العودة.

الملائكة، نازک. ١٩٧٠م. *مقدمة ديوان مأساة الحياة وأغنية للإنسان*. ج١. بيروت: دار العودة بيروت.

الملائكة، نازک. ١٩٧١م. *ديوان عاشقة الليل*. بيروت: دار العودة.

الملائكة، نازک. ١٩٧٧م. *الصومعة والشرفة الحمراء*. ط١. بغداد: وزارة الثقافة والإعلام.

الملائكة، نازک. ١٩٨٩م. *قضايا الشعر المعاصر*. ط٩. بيروت: منشورات دار العلم للملايين.

المهنا، أحمد عبدالله. ١٩٨٥م. *نازک الملائكة، دراسات فی الشعر والشاعرة*. الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع.

ميشال، خليل جحا. ١٩٩٩م. *الشعر العربی الحديث، من أحمد شوقی إلی محمود درويش*. الطبعة الأولی. بيروت: دار العودة.

يوسف بقائی، إيمان. ١٩٩٥م. *نازک الملائكة والتغييرات الزمنية*. بيروت: دار الكتب العلمية.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ١٣٩١ش/آذار٢٠١٢م

نظرة نقدية عابرة إلى قصة سرخه فى الشاهنامه

حسن شوندى*

مريم خانى**

الملخص

قد تتخلّل قصصَ الشاهنامة قصصٌ داخليةٌ يمكن دراستها منفكة عن الحوادث الأصلية. من تلك القصص ما يجرى حول ابن أفراسياب المعروف بـ"سرخه" الذى ينتهى مصيرُه، فى الحرب التى وقعت بين إيران وطوران وهو يطلب فيها بثأر سياوش، بما انتهى إليه مصيرُ "سياوش" على يد "رستم".

والسؤال الذى يتبادر إلى الذهن هو أنه: لماذا لم ينصرف رستم عن قتل هذا الشاب البرىء؟ فالإجابة عن هذا السؤال هو أنّ الرجل فى القصص الملحمية إذا وقف إلى جانب الأعداء فهو منهم، صالحا كان أو مُسيئا، وهذا كما نراه فى غاية سياوش حيث قتله أفراسياب، ولم ينصرف عنه، مع ماكان له من الصفات النبيلة. ثم إنّ الأقدار هى التى تحكم فى الملاحم، فإذا حكمت للموت فلا مردَّ لحكمها بشىء.

إذن لابدّ أن يعالج هذا النوع من القصص التى تنتهى عادة إلى موت البطل من منظر ملحمى. فإن الشاهنامة مجموعةٌ من القصص الملحمية، وإن اختتمت هذه الملاحمُ اختتاما تراجيديا. فيسعى المقالُ الذى بين أيديكم إلى معالجة الأسباب التى انتهت إلى مقتل هذا الشاب بيد رستم، مما أدّى إلى سخط القارئ له، وضجر الشاعر منه.

الكلمات الدليلية: سرخه، الملحمة، المأساة، الموسيقى الداخلية، رستم، أفراسياب.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة آزاد الإسلامية فى كرج، إيران.
**. طالبة مرحلة الماجستير بجامعة آزاد الإسلامية فى كرج، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.مهدى ناصرى

Hsh50165@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩١/١/٢٦هـ. ش   تاريخ القبول: ١٣٩١/٢/١٦هـ. ش

المقدمة

يعالج فردوسی فی ملحمته القيمة (الشاهنامه)، إلی جانب القصص التی تمورُ فيها المحبةُ والشوق، القصصَ التی تتمحور فيها الحربُ والضغن والأخذ بالثأر. وكما نعلم «أنّ الطورانيين كانوا أشدَّ الأعداء عند الإيرانيين بعد الأغوال، ووقعت أشدُّ الحروب البطولية بين الإيرانيين وبينهم.» (صفا، ۱۳۸۴ش: ۶۱۰) هذا مع أنّ الشعبين الإيرانی والطورانی لم يكونا أجنبيين، بل كانا ينتميان إلی أصل واحد، وهو (فريدون غرد).

ثم إنّ «الشوق يكوّن أساس الملاحم الغرامية، كما أنّ الضغن والسخط هما جوهرا الملاحم الحربية. فالخالق فی الأولی هو الحب، أما فی الثانية، فالضغن هو الخالق.» (سرامی، ۱۳۸۸ش: ۶۴۸) ويدور قسم كبير من هذا البناء الفارسی العظيم (الملحمة) حول حياة سياوش وموته، كما يحتوی علی أعظم الحروب المذكورة فی الشاهنامه والتی تتمخّض عن حوادثٍ كبيرة يُقتل فيها كثيرٌ من الأبرياء من الأطفال والشيوخ والشباب، إلی غيرهم من صديق وعدو. فيصبّ الدماءُ صبا مفجعا كما هو معروف. فالقتل هو من الأعمال المأساوية فی الملحمة. فقتلُ الأعداء هو أمرٌ معتاد عليه لايُثير غضبا، ولاسخطا، بل تشفی قلوب المخاطبين فی كثير من الأحيان، وإن كان قتل بعض الأعداء مؤلما أحيانا. (المصدر نفسه: ۴۶۶) ولاشک أنّ قتلَ سرخه ابن سياوش هو من أكثر الحوادث ألما فی الشاهنامه.

يُعتبر سرخه هو من أشهر الأبطال الطورانيين الذين صوّرهم حكيم الطوس فردوسی فی ضمن قصة سياوش، حيث يُقدّر لسرخه أن ينتهی مصيره بما انتهی إليه مصير سياوش، فيُقتل قتلا مفجعا. فيصوّره فردوسی أجملَ تصوير يثير به العاطفةَ الحزينة للقارئ.

مع أنّ هذه القصة القصيرة تندرج فی ضمن قصة أخری، فإنّ فردوسی لاتهملها، بل يتأثر بمصير سرخه المفجع بحيث يخصّ أبياتا خاصة بحياته، يُبعِد بها ذهنَ القارئ لفترة قليلة عن مقتل سياوش الذی هو القصة الأصلية، ويُشغل ذهن المتلقّی بما يجری حول سرخه ومصيره، بحيث يتأثر به القارئ فكريا كما تأثر به حكيم الطوس فردوسی، فتترك القصةُ ذكری مُرّةً خالدة فی ذهنه. ومع أنّ هذه القصةَ لم تذكر مفصلا كغيرها من قصص

الشاهنامة، فإنّها ليست أقلّ منها أهمية.

والسؤال الذى يخطر بالبال هنا هو: هل الأقدار التى كانت تسود مصيرَ هذا الشاب أدّت إلى مقتله على يد رستم، أم هناک سببٌ آخر أثّر فى مصيره؟ ثم هل كان مقتله، كما هو فى الملاحم، حقا، أم كان تراجيديا مفجعا ارتكبه رستم؟

ويعتقد الدكتور محمد مختارى بأنّ «البنية الملحمية للقصة، ولو كانت تراجيديا، هى العامل الأهم فى تحليلها، خاصة فى التعرف على نوع الأقدار فيها. فإنّ الإهمال عن هذه البنية الملحمية بالاشتغال بالقدر أو بالمضمون المأساوى، يؤدّى إلى أن نتغافل كالباحثين الآخرين عن الأفعال وردودها فى الأعمال الملحمية. ثم أنّ نظام الخير والشر هو ممزوجٌ من الخير والشر، لايمكن الحكمُ فيهما بسهولة.» (مختارى، ۱۳۷۹ش: ۷۹/۲۲۶)

فالآن نعالج عابرة تعريفَ "تراجيک، وتراجيديا، والملحمة" لنُلقِى الضوءَ على الموضوع، ثم نتناول القصة.

التراجيک، والتراجيديا، والملحمة

إنّ تراجيک هو موضوعٌ يتدرّج فى علم الجمال، ويبيّن عن النقائض فى الاكتمال الاجتماعى للفرد والمجتمع، والصراع بين الجميل والكريه. فإنه يعكس نقائضَ بقيت مبهمة فى فترة معينة. ثم إنّ نقائض تراجيک تنتهى على طبيعة حالها إلى الأحاسيس المؤلمة المحزنة، وأخيرا إلى مقتل البطل. (المصدر نفسه: ۷۸)

أما تراجيديا فإنّه «الحوادث والأفعال المهمة والجدية التى تنتهى فى أغلبيتها إلى خسران البطل الأصلى. هذا يعنى أنّ المحور القصصى الجدى ينتهى إلى كارثة، وهى عادة مقتل مفجع لبطل المأساة. كما يمكن فى المأساة اعتبار البطل بريئا عن كل خطأ.» (شميسا، ۱۳۸۷ش: ۱۴۴/۱۵۶)، ويمكن القول «إنّ للخصوم فى التراجيديا نصيبا سويا من الحق والمشروعية. فكلُّ خصم خير وشر معا.» (رحيمى، ۱۳۷۶ش: ۲۵۳)

«إذن يجب أن لا نعدّ التراجيک ترجيديا. فإن التراجيديا نوعٌ أدبى خاص، لكن التراجيک له معنى أوسع من معنى التراجيديا فى المسرح.» (مختارى، ۱۳۷۹ش: ۷۹)

إلّا أنّ «ما يسود الملحمة هو الأقدار، وللبطل فی الملحمة تقديرُه الخاص الذی أُعدّ له. ومصيرٌ كهذا يعتبر غايةً عادلة، وإذا يعتبر تراجيكا فليس بمعناه الدرامية الذی يُحكم فيه علی الأفراد كأشخاص، بل هو بمعناه الملحمی الذی يُحكم علی الفرد كجو عام.» (المصدر نفسه: ۷۶)

سرخه

ينتهی نسب سرخه إلی «أفراسياب ابن بشنغ ابن زئشم ابن تورغ ابن سبئنيسب ابن دوروسب ابن توتش (تور) ابن فريتون» (صفا، ۱۳۸۴ش: ۶۱۹) وإن سرخه بمعنا (سرخ رو)، وهو حمامة حمراء اللون. «تُشير الأساطيرُ القديمة بأنّ الحمامة كانت تسمّی بـ ’’مرسَل ناهيد‘‘. والعلاقة بين الحمامة وناهيد من جهة، وعلاقتها برمز المحبة من جهة أخری أدّت إلی تسميتها بـ’’مرسل العشق‘‘. (ياحقی، ۱۳۸۶ش: ۶۶۱) ومهما كان الأمر فإنه ينتسب إلی الإيرانيين.

كما قلنا إنّ قصةَ سرخه قدتخللت قصةَ سياوش. فلمّا بلغت أخبارُ حرب الإيرانيين والطورانيين إلی عرش أفراسياب، هيّأ ابنَه لمواجهة العدو. يصوّر حكيمُ الطوس فردوسی لحظةَ وداع الأب ابنَه تصويرا رائعا جميلا مما يدلّ علی طاقاته الفائقة فی خلق الصورة. فهناک أبٌ يودّع الابنَ، ويبصّره بالأمور، وينصحه، ثم يشجعه، ويؤمله بالفتح والانتصار:

نگه دار جـــان از بد پور زال برزمت نباشد جزو كـس همال

تـــو فـــــرزند و نيكخواه منی ســـــتون سپـــــاهی و ماه منی

چو بيدار دل باشی و راه جوی كه يارد نهادن به روی تو روی

ـ صُن نفسَک من شرّ ابن زال فلن يقرنک فی الحرب إلّا هو.

ـ فأنت ابنی ومنيتی وعميد جنودی وجمال وجهک قمری.

ـ فإن كنت متنبّها مدبّرا للأمور فلا يُجابهک أحدٌ وجها لوجهک. (فردوسی، ۱۳۸۸ش: ۲۷۰۹-۲۷۱۱)

والجدير بالذكر أنّ «أفراسياب قد عاش فی عهد كانت تسوده علائقُ فكرية مشتركة

بينه وبين الإيرانيين. فلذلک لايصدّق أبدا بأنه ينحاز إلى قوى الشر.» (مختارى، ١٣٧٩ش: ٢٧٧)

فكأنّ أفراسياب أيضا يدرى بأنّ لقائه لابنه هو اللقاءُ الأخير، فلا رجعةَ للابن بعد. وهو أدرى من الآخرين بمن أرسل ولده لمحاربته. نعم! هو رستم الذى لايرحم أحدا فى الحروب ولو كان ابنه سهراب.

فيتجه سرخه إلى القتال. وفى بداية الحرب يكبّله فرامرز أسيرا إلى عرش الإيرانيين. فيقف رستم إلى جنبه يُلقِى إليه النظرةَ بطرف عينيه:

به سرخه نگه کرد پس پیلتن　　یکی سرو آزاده بد در چمن

برش چون بر شیر و رخ چون بهار　　زمشک سیه کرده برگل نگار

ـ فنظر إليه البطلُ الضخم، ورآه كأنه شجرةُ العرعر الرشيقة بين غيرها من النبات.

ـ وكأنه الأسدُ فى اكتناز لحمه وكأنه الربيع فى نضارة وجه زيّنه مسكُ شعره الأسود المرسل عليه. (فردوسى، ١٣٨٨ش: ٢٧٤٤/٢٧٤٥)

فالصورةُ التى يأتى بها فردوسى من سرخه فى البيتين المذكورين هى صورة فى غاية الجمال، وقلما نجد أحدا يصف شخصيةَ قصصه بوصف رائع بالغ الجمال فى جمل قصيرة محدودة. فهو رشيق القامة، ومتسع الكتفين، وقوى الجسم، وأسود الشعر وفى وجهه نضارة الربيع. فتذّكرنا هذه الأوصافُ جمالَ سياوش. فماذا يدور فى ذهن رستم؟ فهو يصمت ويتأمل قليلا، ويتردد فى عزمه لإعادة ذكرى سياوش إلى ذهنه. ولكن غلب عليه شيطانُ الغضب، وأمره بتقييده وذبحه. «ففى الصراع بين الخير والشر يُعتبر رستمُ قوةً مانعة وقوة مقوية مثيرة فى آن واحد. مانعة تمنع من اختلاط الشر بمعسكر الخير، ومقوية مثيرة للخير للقضاء التام على الشر.» (مختارى، ١٣٧٩ش: ٢٣٢):

بفرمود تا برندش به دشت　　ابا خنجر و روزبانان و تشت

ـ فأمرهم ليسحبوا به إلى الصحراء مكبل الأيدى يرافقه الحراسُ وهم يحملون السيوف والطست. (فردوسى، ١٣٨٨ش: ٢٧٤٦)

ومن هنا تدور الأمور بيد رستم، ويبدو أنّ قلم فردوسى يفقد سيطرته عليه، بحيث لايستطيع هو أيضا أن يمنع بطلَه مما قصد، فيقف ناظرا، والبطلُ يعمل ما يريد. ويحكى

الجو السائد على كلام فردوسی عن حزنه الجم. فهو يسعى لإنقاذ الشاب ولكن دون جدوى. ومما يتضح فی أبياته عند سرد قصته هو مقدرته فی استخدام الموسيقى الداخلية. فكما نعلم «أنّ الكلمات هی أداة بيد الشاعر يعبّر بها ما فی ضميره من الأفكار والأحاسيس والعواطف المختلفة، ويطير فی عالم الخيال، وينقل صوره الخيالية التی لا تُقيد إلا بالكلمات، إلی الآخرين، حتی يشعروا بما شعر. نظم فردوسی الشاهنامه على وزن المتقارب المثمن المحذوف أو المقصور، واستطاع بحسن تأليفه للكلام أن يستخدم هذا الوزن للحالات النفسية المتنوعة من منطلق تأليف الكلمات التی هی كإيقاعات للفنان الموسيقی الذی يركبها بقدر ثابت لخلق موسيقی جديدة. فالذی يثير الذهنَ للتفكر والتأمل هو الكلام عن مصير الإنسان، فالتأمل يفتقر إلى الهدوء والسكون، ثم إنّ تكرار الحروف المدية يلائم حالةَ الهدوء. فالتكرار مع ما له من قيمة موسيقية، إذا وقع فی موقعه المناسب، سينتج فوائد مختلفة.» (يوسفی، ۱۳۸۶ش: ۱۶۹/۱۸۴)

بـــفرمود تـا برندش به دشت ـــ ابا خـنجر و روزبانان و تشت
ببندند دستـــــش به خم کمند ـــ بخوابند برخاک چون گوسفند
بـــسان سیاوش سرش را ز تن ـــ ببـــرند و کرکس بپوشند کفن

ـ فأمرهم ليسحبوا به إلى الصحراء مكبل الأيدی يرافقه الحراس وهم يحملون السيوف والطست.

ـ ويضربوا برأسه مُلقين إياه على الأرض كالشاة كما فعلوا بسياوش، تاركين إياه تجتمع عليه النسورُ كفنا له. (فردوسی، ۱۳۸۸ش: ۲۷۴۶/۲۷۴۸)

وقع الاقتراحُ لعميد طوس للقيام بقتل سرخه. فيقوم هو ويفعل كما أُمِر. أما الحكيم فردوسی فيصوّرُ شخصيةَ هذا الشاب الشجاع البریء باختيار الألفاظ الملائمة للحوار الذی جری بينهما قائلا:

بدو سرخه گـفت ای ســرافراز شاه ـــ چـــه ریــزی همی خون من بیگناه
سیـاوش مـــرا بود هم سال دوست ـــ روانـــــم پــر از درد و اندوه اوست
مـرا دیده پـرآب بـــود روز و شب ـــ هــمیشه به نـــفرین گشاده دو لب
بران کس که آن تشت و خنجر گرفت ـــ بـــــران کس که آن شاه را سرگرفت

ـ فسأله سرخه قائلا: أيها الملکُ العزيز، لم تهمل سفک دم وأنا بریء.

ـ فکان سیاوش صدیقا لی من أترابی، ففراقه ملأنی حزنا وألما.

ـ فکنت أبکی له لیلا ونهارا، لاأدع النطق بالحقد واللعن لمن أخذ بالسیف والطست، ومن ضرب برأس ذلک الملک. (المصدر نفسه: ۲۷۵۰/۲۷۵۳)

إنّ الحوارَ الذی أتی به فردوسی یکشف عن شخصیة مثقفة لسرخه، کما یکشف عما کان بین سرخه وسیاوش من الصداقة والود الخالص، وعما ترک مقتل سیاوش فی نفس سرخه من حزن وألم. ثم إنّ هناک أبیاتا تشیر إلی أنه «لیس الطورانیون کلهم، ولو أنهم واقفون إلی جانب الشر، أشرارا، والإیرانیون کلهم، وهم واقفون إلی جانب الخیر، أخیارا. فمن الطورانیین رجالٌ کرام أبریاء منهم (بیران ویسه) وأخوه (بیلسم) وأخو أفراسیاب(أغریرث).» (إسلامی ندوشن، ۱۳۸۷ش: ۱۱۰)

ثم إنّه «من یستطیع ألّا یعترف بشخصیة (بیران) فی جیش الطورانیین ثم اضطراب طوس وإفساده أو جهل کاووس فی معسکر الإیرانیین؟» (مختاری، ۱۳۷۹ش: ۲۲۶۹)

یکی داستان است پر آب چشم   دل نازک از رستم آید به خشم

ـ إنها قصةُ عین غارقة فی الدموع تُغضِب الرحماءَ لما ارتکبه رستم. (فردوسی، ۱۳۸۸ش: ۱۰۵۸)

البطل العالمی رستم

یأتی فردوسی بدور رستم فی حوادث القصة عندما یؤتی بسرخه إلیه مکبولَ الیدین. فیأمر بقتله دون أن یهتمّ بکلام طوس حتی یصیب أفراسیابَ بمقتل ابنه کما أصاب قبله کاووسَ بابنه. هل کان بإمکان البطل العالمی رستم أن یدع هذا الشاب البریء ولا یضرب بعنقه؟ ویمکن القول فی الإجابة عن هذا السؤال أنّ الرؤیة الملحمیة إلی سرخة تجعله لا کشخص من الأشخاص بل هو ـ خیرا کان أو شراـ فی رؤیة عامة عدو من أعداء الإیرانیین، کما أنّ سیاوش مع ما کان فیه من خصال الخیر کان یُعدّ عدوا للإیرانیین ولابد من قتله. إذن فإن «رستم رمز لمثل هذه الحیاة، الخیر والشر، ثم أنه

شخصيا بلورةُ الخير لارمزٌ لمعسكر الخير.» (مختارى، ۱۳۷۹ش: ۲۲۶)

«إن رستم هو قرّةُ عين الإيرانيين، وهو زادهم وقوتهم وحصيلة آمالهم القديمة، أخلى قلبه ـ واعيا أو عن لاوعى ـ من المحبة، وانضمّ بالظلم» (المصدر نفسه: ۱۷۳)

كما أنّ رستم يعلم أنّ الطورانيين ليسوا بقاتلى سياوش. «فإنّ سياوش قُتِل فى فيما يبدو على يد (غروى زره) بأمر من أفراسياب، ولكنه فى الحقيقة قُتل على يد أبيه كاووس. وهذا ما يخبر به رستم عند وقوفه على خبر مقتل سياوش وعودته إلى القصر، فيعبّر جهل كاووس، وحبه للنساء سببا لمقتله.» (سرامى، ۱۳۸۸ش: ۴۵۰)

ولو كان يَقبل كاووسُ اقتراحَ السلام، ولو لم يفضّل سودابه المجرمةَ على سياوش البرىء، فهل كان تحدث هذه القصة التراجيكية وقتل الشباب الأبرياء؟ وهذا ما أدّى -كما سنرى فى نهاية القصة- إلى مقتل سرخة بيد رستم، وأثار حزنَ الشاعر وألمه، فيلوم الشاعرُ الدنيا التى تربى الناس، وتعزّهم وترفعهم ثم تُسقطهم وتُذلّهم وتبيدهم وتحرق بذلك القلوب:

جهانا چه خواهی ز پروردگان چه پروردگان داغ دل بردگان

ـ أيها الدهر ماذا تريد أنت بقتلك من ربيتهم، وإحراقك قلوب المحبين. (فردوسى، ۱۳۸۸ش: ۲۷۶۲)

ثم إنّ القتل بضرب العنق فى الطست يكون فى موضعين من الشاهنامه، أولا مقتل سياوش بيد غروى زره بأمر من أفراسياب، ثانيا مقتل سرخه ابن سياوش وتعليق جثمانه على الخشب إربا إربا بأمر من رستم للأخذ بثأر سياوش، بعد ما أسره فرامرز. (سرامى، ۱۳۸۸ش: ۴۷۱)

ليست الأمور بعواقبها

والصورة الجميلة التى خلقها الشاعر ببراعة فنه هى صورة اللحظة التى ينعى فيها أفراسياب بمقتل سرخة حيث يقول الشاعر:

همان سرخه ی نامدار کشته شد چـــــنان دولت تیز برگشته شد

ـ قد قُتل سرخه المشهور فأصبح يسقط منقلبا، كالدولة التى قلب لها الدهرُ ظهرَ

المجن. (فردوسی، ١٣٨٨ش: ٢٧٦٥)

ثم يقوم فردوسی بتصوير حزن أفراسياب وألمه تصويرا رائعا، فينظر حكيم الطوس إلى أفراسياب لا كعدو للإيرانيين بل كأب فَقَدَ أعزَّ مَن عنده أی ابنه، فيشارک الشاعر ألم الأب المتألّم قائلا:

نگون شد سر و تاج افراسیاب	همی کند موی و همی ریخت آب
همی گفت رادا سرا موبدا	ردا نامدارا یلا بخردا
دریغ ارغوانی رخت همچو ماه	دریغ آن کئی برز و بالای شاه

ـ انقلب التاج على رأس أفراسياب فأخذ بلحيته وشَعره يشدّه ويبكی ويذرف الدموع.

ـ فناداه: أيها الفتیُّ الأمير الكبير، أيها البطل المشهور بذی الحجی.

ـ يا حسرتا على وجهک الذی كالقمر، ويا حسرتا على تلک القامة والقبة الملكيين. (فردوسی، ١٣٨٨ش: ٢٧٦٨)

«ربما لانجد فی الشاهنامه بطلا مثل أفراسياب تقيّده محبته إلى ولده. فعندما يفوض عِرق المحبة، يملأ العالم بمحبة الأبوية مما يشعل نارا فی قلب القارئ. فإنّ مراثی أفراسياب لأبنائه وأقربائه هی أغنى أساليب البيان مضمونا. فبكائه على سرخه، وحزنه فی موت (بيران)، وجنونه عندما يفقد (شيده) كلها نمازجُ مثاليةٌ من الحزن الإنسانی.» (مختاری، ١٣٧٩ش: ٢٨٧/٢٦١)

وقلما نجد أحدا يصوّر حزنَ الأب وألمه عند فقدان الولد باستخدام الموسيقى الداخلية فی غاية البلاغة والجمال، وينجح فی تصويره، كما نجح فيه حكيمُ الطوس فردوسی.

فنرى أنّ أفراسياب هو الذی تذوب الجبال الحديدية عندما تسمع عنه، مع أنه ملیء بالأحاسيس والعواطف لاتأخذه الحزن عند موت سرخه فقط، بل تحرقه فقدان أعزائه بحيث تخرج من مأمنه عندما يرى أخاه جرسيوز مبتليا بالبلايا والمصائب، لتنجيه منها.

فتجری قصص الشاهنامه كما نرى فی قصة سرخه، فإنها إلى جانب الحروب

والإغارات والعداوات لاتخلو من العواطف. وهذا هو فن الفردوسی، والأبطال والأناس فی الشاهنامه، الذی یمزج الحروب بالعواطف الإنسانیة والمحبة.

فینتهی قصةُ سرخة بمقتله. فیبقی النار فی قلوب الطورانیین محرقة. فهذه من خصائص الملحمة أن یحارَب من یقف إلی جانب الأعداء، خیرا کان هو أم شرا، سیاوش کان هو أم سهراب، أم کان سرخه.

فإن ما یثیر الحزن والألم هو أنّ من وقف إلی جانب العدو عدو، فلا تسود ساحة الحرب إلا السیوف والرماح. فلیس هناک ما یفرق بین الصدیق والعدو.

وإذا ما دققنا النظر وجدنا هناک مأساةٌ تتکرر فی الشاهنامه، وهی مأساة مقتل الابن بید الوالد. فإن أفراسیاب أوقعَ ابنَه فی مخالب الموت عندما أشعل نارَ الحرب. فإذا نسترجع الزمانَ فی الشاهنامه نری أنه لو لم یسبب کاووس أن یُقتل سیاوش، ولو لم یحاول غرشاسب ضد إسفندیار، فکان قتل الابن یبقی وصمةَ عار فی وجه رستم فقط، ولا یتعدی إلی غیره.

شـــب مرموز مرا کشت دگر تاب نماند

رنگ از هیبت شب بر رخ مهتاب نماند

درد شهنامه از این است که خون پسران

بی گنه ریخت، پدر خجلت سهراب نماند

ـ قد قتلتنی اللیلةُ ذات الأسرار، فلم یستقر الصبرُ، ففُقد القرارُ. وابیضّ وجهُ القمر من هیمنة اللیل وهیبته.

ـ فإنّ الألمَ السائد فی الشاهنامه هو نتیجة سفک دماء الأبناء الأبریاء بید الآباء. (سوری، ١٣٨٢ش: ٢٦)

فالواضح أنّ فردوسی یعتقد بسیادة التقدیر والجبر علی مصیر الإنسان. فالدهر عند فردوسی هو الذی یقود الإنسانَ إلی مصیره ویسبب الحروب والمقاتل.

به بازیگری ماند این چرخ مست　　　کـــه بازی بر آرد به هفتاد دست

زمـــــانی بـه خنجر زمانی به تیغ　　　زمـــــــانی به باد و زمانی به میغ

ـ فإنّ الدهر السکران کلاعب یلعب دوره بسبعین أسلوبا.

ـ فيقوم بدوره باستخدام سيف حينا وباستخدام الرمح حينا آخر. كما يقوم به بالريح حينا، وبالسحب أحيانا أخرى.

نعم، «مع أنّ الشاعر يعلم أنه لا يستطيع أحد أن يفتح أبواب القدر المغلقة، فإنّ الإنسان، ومع أنّه يخضع فى الغاية للأقدار، فهو أيديها، يدعو الحوادث ويحقّقها. فهذه هى اليد التى إذا ظهرت من كمّ رستم، أغضبنا وفردوسى، وأحزننا.» (مختارى، ١٣٧٩ش: ١٧٥)

النتيجة

قد وقعت فى الشاهنامه حروبٌ كثيرة بين الإيرانيين والطورانيين مما أدّى إلى مقتل كثير من الأبرياء والمجرمين. فمقتل الناس خاصة الشباب منهم، أعداء كانوا أو أصدقاء، أثارَ حزنَ الشاعر. وهذا يعنى أنّ فردوسى كان يهتمّ بالقيم الإنسانية والنفوس البشرية، إلا أنّ الحروب لاتميز بين البرىء والمجرم وبين العدو والصديق، فهى تحكم بين الجميع سويّا، وهذه هى ميّزة الملحمة والآثار الملحمية.

ومما يجلب الانتباه هو أنّ الأقدار يحكم على الأبطال فى حياتهم ومماتهم. وعندما يحكم الأقدار على موتهم فلا أحد يبعده عنهم. وهذا ما يشير إليه حكيمُ الطوس فردوسى قائلا: "لا أحد يستطيع أن يفتح أبوابَ الأقدار المغلقة" فيعجز الناس من دفع الموت عن رستم عندما يصل إلى غاية عمره، فيشير إلى ذلک قائلا: "عندما جاءه الموتُ زالت عنه القدرةُ" إلا أنّ مفتاحَ الموت ربما يعطيه القدرُ إلى من يريد لينفّذ أمره، فهو يكون العدو أحيانا، ويكون أبا أو أخا أحيانا أخرى.

ثم إنّ القصص التى يصوّرها فردوسى كلها خلق عن وعى، فإنّ الأسماء فى الشاهنامه، والقاتل ومن يقتل كلها لم يأتِ عن صدفة. إذن فإن سرخه بمعنى الحمرة، من صفات النار ذات لهب، كما أنّه بمعنى الحمامة الحمراء وهى رسول (ناهيد). ثم إنّ النار كما جاء فى كتاب (فرهنک أساطير وداستان واره ها) هى وصلة بين الإنسان والآلهة. ومن هنا تتّضح العلاقة بين سرخه وبين النار والحمرة.

وكما نعلم أنّ رستم كان يعتقد بالميترائية، فلذلک قاتل وقتل إسفنديار الذى كان

يعتقد بالزرادشتية. فيمكن القولُ بأنّه لايقتل رستم أحدا دون سبب، وبعبارة أخرى يختار فردوسى الأشخاص الذين يريد قتلَهم بيد بطله الأول رستم. وهذا يعنى أنّ هناك أسبابٌ أخرى لمقتل أبطال الشاهنامه دون الأسباب المعتادة بها كالعداوة والضغن وغيرهما.

المصادر والمراجع

إسلامى ندوشن، محمدعلى. ۱۳۸۷ش. *زندكى ومرك بهلوانان در شاهنامه*. ط۸. طهران: شركة سهامى انتشار.

حميديان، سعيد. ۱۳۸۸ش. *شاهنامه فردوسى*. ط۱۶. طهران: نشر قطرة.

رحيمى، مصطفى. ۱۳۷۶ش. *تراجدى قدرت در شاهنامه*. ط۲. طهران: نيلوفر.

سرامى، قدمعلى. ۱۳۸۸ش. *از رنك كل تا رنج خار*. ط۵. طهران: انتشارات علمى وفرهنكى.

سورى، محمد محسن. ۱۳۸۲ش. *بس از عمرى سكوت*. و مجموعه شعر. ط۱. طهران: آرويج.

شميسا، سيروس. ۱۳۸۷ش. *أنواع أدبى*. ط۳. طهران: ميترا.

صفا، ذبيح الله. ۱۳۸۴ش. *حماسه سرايى در إيران*. ط۷. طهران: أمير كبير.

فردوسى، أبوالقاسم. ۱۳۸۸ش. *الشاهنامه*. قام بتصحيحه سعيد حميديان على أساس نسخة طبعت فى مسكو. ط۱۶. طهران: نشر قطرة.

مختارى، محمد. ۱۳۷۹ش. *حماسه در راز و رمز ملّى*. ط۲. طهران: توس.

ياحقى، محمد جعفر. ۱۳۸۶ش. *فرهنك أساطير داستان واره ها در ادبيات فارسى*. طهران: فرهنك معاصر.

يوسفى، غلامحسين. ۱۳۸۶ش. *كاغذرز*. ط۲. طهران: سخن.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ١٣٩١ش/آذار٢٠١٢م

بدايات الأدب المسرحی فی إيران فی مرآة النقد

ناصر قاسمی*

ندا رسولی**

الملخص

عرفت إيران قبل الإسلام و بعده أنواعاً من المسارح التی استمدت مادتها من الأدب الشعبی والأساطير والحكايات الشعبية من مثل: التعزية، وميرنوروزی (أميرالنيروز) والتقليد وتخت حوضی (عروض الحوض) وغيرها. كذلک شهدت إيران فی العصر السامانی (٨٥٨ – ٩٦٨م) تطوراً كبيراً فی الأدب، وفی هذا العصر بذلت محاولات فی مجال المسرح والأدب المسرحی أيضاً، ولكن هذه الجهود ذهبت أدراج الرياح بعد هجوم المغول علی إيران، وتعرض الأدب والثقافة فی هذا البلد لنكسة رافقها انحطاط حتی العصر الصفوی فی أوائل القرن السادس عشر للميلاد، فانبعثت فی الأدب روح جديدة وعاد المسرح مرة ثانية إلی الحياة ولكن بشكل مبدئی.

وقد عرفت إيران المسرح بمفهومه الغربی الحديث ضمن مختلف أشكال الآداب والفنون الأوروبية منذ أواسط القرن التاسع عشر مع إنشاء مدرسة دارالفنون بطهران وبدء نشاط حركة الترجمة عن اللغات الأوربية. وكان ميرزا آقا تبريزی أول كاتب ومؤلف مسرحی إيرانی؛ فقد كتب ثلاث مسرحيات قصيرة سنة ١٨٦٦م، نشر بعضها فی حواشی صحيفة اتحاد التبريزية عام ١٩٠٨م، كما استعان بفن الكتابة المسرحية فی عرض آرائه السياسية والفلسفية.

الكلمات الدليلية: إيران، المسرح، الأدب المسرحی، التعزية.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة طهران، پرديس قم، إيران.
**. خريجة ماجستير من جامعة العلامة الطباطبائی، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.هادی نظری منظم

Naserghasemi@qc.ut.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٣٩١/١/١٧هـ. ش   تاريخ القبول: ١٣٩١/٢/٣هـ. ش

المقدمة

المسرح نوع من أنواع الأدب يستطيع الشخص أن يدرک من خلاله عادات المجتمع وتقاليده، والواقع أنه لم تخل أمة من الأمم من المسرح والتمثيل مهما كانت ظروفها، ومادام الإنسان موجوداً فی المجتمع فلايخلو المجتمع من التمثيل والمسرح لوجود الرغبة لدى الإنسان فی الاحتفال والتقليد.

كان المسرح منذ بدايته لوناً من ألوان التقليد ولم يكن مقتصراً على مكان معين، وكان يقام فی الاحتفالات التی يجتمع الناس فيها، وعلى هذا تعد جميع النزعات الاحتفالية ضرباً من التمثيل.

كذلک تعد الظواهر المسرحية من مظاهر التراث الشعبی؛ لأنها تتضمن المادة المعرفية والقيم الإنسانية والعادات القومية وتشكل حلقة وصل فی سلسلة الحياة المسرحية بمفهومها الحالی، ومن ثم فعلينا أن نحافظ عليها بوصفها ثروة فكرية وثقافية عظيمة.

وتأتی أهمية هذا البحث من الكشف عن جذور المسرح فی الحضارة الإيرانية منذ أقدم العهود، وما طرأ على هذا المسرح من تطور، لتأصيل المسرح فی إيران، وتأكيد جذوره القديمة، كما تأتی من خلال تعريف القارئ العربی بالمسرح فی إيران. والحقيقة أن المسرح فن أصيل تعرفه شعوب العالم، وليس صحيحاً ما يقال عن سبق أوربة ولاسيما اليونان إلی معرفة الفن المسرحی.

فی البداية حديث موجز عن المحاولات التی سبقت نشأة الأدب المسرحی فی إيران، ثم نعرض بعض الظواهر المسرحية الإيرانية، وأخيراً نتطرق فی إيجاز بالغ إلی نشأة المسرح فی إيران وإلی كيفية تعرّف المسرحيين الإيرانيين على المسرح بمفهومه الأوربی الحديث.

بدايات الأدب المسرحی فی إيران

۱. ما قبل نشأة الأدب المسرحی

فی إيران القديمة إضافة إلی الفنون الجميلة التی تشمل الفن المعماری، والنحت، والموسيقى الغنائية، والحماسية، والمذهبية، والرقص، والرسوم، والنقوش، و... كانت

هناک آثار تدل على وجود المسرح والأدب المسرحی فی ذلک العصر.

ونحن فی الأغلب نعد اليونان مهد الأدب المسرحی، ونقول: إن المسرح نشأ فی اليونان، ثم اقتبست الأقوام الأخرى، وبخاصة الشرقية منها هذا الفن منهم. ولكن ألم تكن اليونان مرتبطة بالشرق ولاسيما إيران فی يوم من الأيام؟ ألم تكن بين حضارة اليونان وحضارة الأقوام الشرقية ولاسيما حضارة إيران علاقات ثقافية وعلمية مشتركة آنذاک؟

يقول ويليام دورانت: «كانت إمبراطورية إيران الملكية فی عهد داريوش عام ۵۲۲ ق.م (ملک من ملوک عهد الأخمينيين) قد وصلت إلى ذروة القدرة والعظمة، وكانت تشتمل على أكثر من عشرين ولاية أو ما يسمّى ''ساتراب'' باللغة اليونانية. وكانت ولايات الشام وشرق آسيا والشرق الأوسط جزءاً من الإمبراطورية العظمى، ولم يشهد التاريخ دولة تدانيها فی العظمة والاتساع.» (دورانت، ۱۳۶۵ش، ج۱: ۵۲۳)

ومما لا شک فيه أن هذه الولايات كانت ترتبط بأمور كثيرة لانستطيع أن ننكرها، منها العلاقات الدينية والمذهبية، ذلک أن إيران بغض النظر عن التقسيمات الجغرافية الجديدة كانت لها علاقات ثقافية وثيقة مع اليونان آنذاک، حيث يعتقد البعض أن ديونيزوس(إله من الآلهة) كان إله مذهب الهندو- الإيرانی وفی اعتقاد اليونانيين أن وادی السينا الموجود فی محافظة كرمانشاه فی إيران الذی يطلق عليه حالياً «بيستون كرمانشاه» هو المكان الذی مضت فيه أيام ديونيزوس. (جنتی عطايی، ۱۳۳۳ش: ۲۵)

وتجدر الإشارة إلى أن ديونيزوس كان إله اليونانيين نفسه وتأثرت نشأة مسرح اليونان بطقوسه التی كانت تجری سنويّا، ذلک أنهم كانوا فی هذه الطقوس والاحتفالات يخرجون من معبد آكروبليس (معبد فی كرمانشاه) تمثال إله ديونيزوس، ويحملونه إلى أثينا، وفی أثناء ذلک كانوا يقيمون حفلات اللهو والطرب وينشدون أشعاراً تسمى «ديتی رامب» مع فرقة مكونة من خمسين شخصاً، وكانت هذه الأشعار على شكل محاورة، وقد أدّت بمرور الزمن إلى إيجاد الحوار الدرامی. (غريب پور، ۱۳۸۴ش: ۱۱۰)

ومن الدلائل التی تُثبت وجود المسرح فی إيران بقايا الاحتفالات والطقوس الدينية التی كانت تُقام منذ آلاف السنين، على الرغم من الصعوبات والعراقيل التی كانت

تواجهها، منها اعتقاد مهرپرستی (عبادة إله من آلهة الزرادتشت) الذی كان سائدا فی العهد الإخمینی، وبحسب العادة فی هذا الاعتقاد كان الممثلون یقیمون مصطبةً (منصةً) لتمثیل الطقوس المذهبیة، وكان هناک أیضاً ممثلو «مصائب میترا» (الشخصیة الكبیرة القائدة لاعتقاد مهرپرستی) یضعون علی وجوههم أقنعة مختلفة الأشكال ویعرضون طقوس العبادة واحتفالاتها علی المصطبة (المنصة) ویتنكر أیضاً مشاركو هذه المراسم بأشكال مختلفة، ولكن هذا المسرح الطقوسی قد تغیّر إلی المسارح المذهبیة التی أثّرت فی نشأة المسرح الإیرانی الحدیث. (رضوانی، ١٣٥٧ش: ١٦٧)

ومن هذه الاحتفالات التی كانت تجری فی العصور الماضیة والتی ماتزال تجری الاحتفال بحلول الربیع أو بعبارة أخری: الاحتفال ببعث الطبیعة بعد سباتها الشتوی. وهناک وثائق تشیر إلی تعزیة الناس فی بخاری من أجل موت «سیاوش»، حیث یمثّل شخص «سیاوش» وینام فی تابوت یحمله بعض الرجال معتبراً أن هذا الأمر له جذور أسطوریة تحوّلت إلی الواقع. (بیضائی، ١٣٨٥ش: ٣٢- ٣١)

٢. بدایات نشأة الأدب المسرحی

شهدت إیران فی العصر السامانی (٨٥٨ – ٩٦٨م) تطوراً كبیراً فی الأدب – نظماً ونثراً– وبرز شعراء وأدباء كبار من أمثال رودكی، والشهید البلخی، وبوشكور البلخی، ودقیقی، وكسایی، والمروزی وغیرهم. وقد اهتموا جمیعا بالأدب ولاسیما النثر، وفی هذا العصر دعا الملوک والسلاطین الشعراء والأدباء إلی بلاطهم وأغدقوا علیهم الأموال وشجعوهم علی الإبداع حیث بلغ الأدب، ولاسیما النثر، ذروته، ولكن بعد هجوم المغول علی إیران فی أوائل القرن الثالث عشر المیلادی ذهبت هذه الجهود أدراج الریاح إذ أحرقت المكتبات والآثار الفنیة المتبقیة من هذا العصر. یقول المؤرخون: هؤلاء القوم قد ألحقوا أضرارا كبیرة بإیران فی المجالات كافة، بینما أصیبت إیران بالضعضعة والانحطاط اجتماعیا، واقتصادیا، وثقافیا، وحضاریا، وعادت إلی الوراء، وكادت هذه الفنون تضمحل، ولاسیما الأدب المسرحی، حتی جاء العصر الصفوی فی أوائل القرن السادس عشر للمیلاد، ونفخ فی الأدب روحا جدیدة، واهتم الأدباء والملوک بالأدب

وفن المسرح وعاد المسرح مرة ثانية إلى الحياة، ولكن بشكل مبدئی وتقليدی، وسميت مسرحياته بالمسرحيات المذهبية. كانت مسرحيات هذا العصر تكتب نظماً، ولم يكن هناک كتّاب محدّدون فی هذا المجال، وأدلى الشعراء بدلوهم فی هذا المجال، وتركوا مسرحيات شعرية لاتخلو من طرافة أدبية، ولعلّ بعض هذه المسرحيات قدترجمت إلى اللغات الأوربية. (ملک پور، ۱۳۶۳ش: ۴۹۸)

ذُكر أن فی عهد الساسانيين خاصة فی عهد بهرام گور (۴۲۱ – ۴۳۸م) دخل اثناعشر ألف ممثل ومطرب بدویّ من الهند إلى إيران، وانتشروا فيها وقاموا بالتمثيل وعزف الموسيقى وعرض مسرح الدمى، وأصبحت لعبتهم أحد الجذور القوية للمسرح الإيرانی. (بيضائی، ۱۳۸۵ش: ۴۳)

۳. الظواهر المسرحية فی إيران

شهدت إيران قبل الإسلام الظواهر المسرحية متمثلة فی بعض الطقوس الدينية والاحتفالات القومية والمواكب الملكية، وعرفت إيران أيضاً بعد دخول الإسلام أنواعاً من المسارح التی استمدت مادتها من الأدب الشعبی والأساطير والحكايات الشعبية، منها:

أ. نمايش تعزيه (= مسرح التعازی): وهو عرض مصائب أنبياء الله وأوليائه ومآسيهم ولاسيما عرض المؤلم لاستشهاد الإمام الحسين (ع) وأصحابه أو عرض لإحدى الوقائع التی حدثت فی أرض الطف، وهو يقام فی الأغلب فی شهری محرم وصفر. وهذه المآسی المذهبية تشبه عروضاً دينية وأخلاقية كانت تعرض فی القرون الوسطى بأوربا. (چرولی، ۱۳۶۷ش: ۳۷-۳۶) ويعدّ مسرح التعزية من الأركان والعلامات المميزة للمسرح الإيرانی على مرّ العصور، كما يقول جنتی عطائی: إن التعازی تعدّ أشهر الآثار الدرامية الإيرانية الأولى، بل يمكن أن نسميها أولى مآسی إيران المسرحية. (جنتی عطائی، ۱۳۳۳ش: ۳۲)

كان مسرح التعزية يُكتب نظماً، ولأجل هذا دخل الأدب ودرسه الأدباء بوصفه مادة أدبية. ففی العصر الصفوی منذ مطلع القرن السادس عشر الميلادی عمد الشعراء

إلى التبارى فى تدوين الأعمال النثرية ونظم البكائيات والملاحم التى تتخذ من مأساة كربلاء موضوعا لها.

كان مسرح التعزية يُنظم على وزن المثنوى (القالب الشعرى فى الأدب الفارسى الذى تختلف قافية كل بيت فيه عن قافية الأبيات الأخرى)، ولكن بعد مرور الزمن استخدمت فيه أوزان مختلفة منها: المسمّط والترجيع بند(من القوالب الشعرية التى يتكرر المطلع فيه بعد عدة أبيات) وأساليب مختلفة منها، كالأسلوب الخطابى، والوصفى والحماسى وغيرها... والخلاف الوحيد بين التعزية والشعر يكمن فى أن التعزية كانت تكتب بأسلوب حوارى.

وبوصف التعزية جنساً أدبياً مستمداً من المسرح الشعبى فقد استخدمت فيه اللغة العامّية ومصطلحاتها، وهى لغة تميل إلى البساطة فى هذا الشكل المسرحى الشعبى من بين كلّ أشكال الأدب الفارسى، فترتبط التعازى ارتباطاً مباشراً بعامة الإيرانيين وبأبسط مستويات اللغة، وبالتالى فإن الأشعار المستخدمة فيها لم تكن متينة وفخمة، بل كانت بسيطة وواهنة.

وبرز فى مسرح التعزية عنصرا الشقى والولى أو بعبارة أخرى هناك جانب المظلوم البار المستضعف والظالم الشرير المستكبر، ولايخرج مضمون التعازى عن هذا الشكل. وفى هذا المسرح ينتهى الصراع لصالح الشرّ ظاهريّاً، و لكن الفائز الواقعى معنويّاً وفلسفيّاً ومذهبيّاً هو البار المحسن. (آژند، ١٣٧٣ش: ٩)

ففى المسرح الغربى، يتمّ فى هذه الثيمة (theme) التنويع فى الشخوص وفى هوية الصراع وفى تناوب الانتصار بين الخير والشرّ وفى أدوات إدارة الصراع وأسلوب حله وفى الرؤية المسرحية وما إلى ذلك. أما فى مسرح التعازى فكل هذه العناصر المسرحية واحدة ولايتغير فيها شىء، فطرفا الصراع لايتغيران ولاينتهى الصراع بينهما إلا بانتصار الشرّ ظاهرياً. (علوب، ٢٠٠٠م: ٢٤)

تنقسم التعزية حسب الموضوع إلى ثلاثة أقسام: أ. الواقعة ب. قبل الواقعة ج. المشهد.

أ. الواقعة: وتشتمل على مسرحيات التعزية الأصلية التى تتطرق إلى استشهاد الإمام

الحسين(ع) وأصحابه فحسب.

ب. قبل الواقعة: وتشتمل على مسرحيات التعزية الفرعية التی ليس لها استقلال روائی، بل كانت تُمثّل معتمدة على ارتباطها بحدث ما.

ت. المشهد أو المشاهد: وهی المسرحيات التی حوت عناصر مضحكة وكان لها استقلال روائی باعتبارها تُمثّل موضوعاً مستقلاً. (ملک پور، ١٣٦٣ش: ٢٤٢)

كان مسرح التعزية يعرض فی المجالس العامة أو القصور أو الهواء الطلق أو داخل الخيام... ولكنه كان يعرض فی أكثر الأوقات فی التكايا أو مركز المدينة أو القرية المقدسة، ويعرض أيضاً فی الأماكن المرتفعة فيحيط به المتفرجون، مع العلم أن التعزية قد خلت من الديكور والخشبة والأدوات الحديثة وما نعهده اليوم؛ فكان الديكور رمزياً بسيطاً جدّاً، إذ يكفی أن يوضع إناء ممتلئ بالماء كی يرمز إلى نهر الفرات، وكان صعود أو نزول الممثل فی الديكور يدل على سفره، ولم يكن المخرج متفرجاً بمعناه الحالی، بل كان من ضمن ممثلی مسرح التعزية الذی كان يقوم بإرشاد الممثلين فی ارتداء الملابس ويعلمهم طريقة مسک الأدوات الحربية. (چرولی، ١٣٦٧ش: ٣٨)

وكان الرجال فی مسرح التعزية يقومون بأدوار النساء، وكان بعض الممثلين يحفظون نص المسرح، ولكن أكثرهم كان يقرأ من النص المكتوب، ومن الجدير بالذكر أنه كان للموسيقی دور أساسی فی التعزية، فالممثلون يقومون بأدوارهم مع صوت الموسيقی المرتفع والجميل، وتمتلئ خشبة المسرح بالأدوات الموسيقية من مثل: الطبل، والصنج، وغيرهما. إن التعزية مليئة بالحوادث وفی كل لحظة تجری حادثة جديدة، وعندما يستشهد الممثل فی العرض تصل التعزية إلى ذروتها. (آژند، ١٣٧٣ش: ١١)

والملاحظ أن المتفرج عندما كان يشاهد العرض يستشف منه بعض مظاهر الظلم فی حياته، فيقارن عذابه بعذاب الأولياء ويتأثر به، معتبراً أن هذا الظلم كان أمراً واضحاً فی المجتمع الإيرانی المستبد من العصر الصفوی وما بعده.

وكان لكل تعزية مدير أو مخرج يطلق عليه "معين البكاء"، وكان يقوم بأعمال مختلفة فی العرض من مثل: التذكير بالأشعار المنسية، والتقصير من الحوار أو الإكثار منه، إضافة إلى الهجمات خلال العرض وتبديل الممثلين. (غريب پور، ١٣٨٤ش: ٤٠)

وعلى الرغم من أن نشأة مسرح التعزية وانتشاره فى البلاد ليس واضحاً تماماً، فإن الدراسات تشير إلى أن التعزية لها بذور فى إيران قبل الإسلام، ولاسيما لدى تأبينهم لسياوش، الشخصية التاريخية الإيرانية، وكذلک فإن لها جذوراً فى عصر الديالمة، ويذكر أن معزّ الدولة الديلمى أمر عام ٩٣١م بعد فتح بغداد بأن يجتمع الناس فى يوم عاشوراء ويقيموا التأبين. (آرين پور، ١٣٧٢ش: ٣٢٠)

تطورت التعزية فى عصر ناصرالدين شاه القاجارى بعد عودته من أولى زياراته إلى أوروبا عام ١٨٧٣م، حيث أمر بتجهيز تكية الدولة معمارياً لتصبح على غرار "ألبرت هول" (Albort Hall) الموجود فى العاصمة البريطانية بغرض عرض المسرحيات الحديثة فيها. ولكن حين رفض شيوخ المدينة المسرح الحديث تحوّل المسرح الذى بناه إلى تكية وقاعة لعرض تمثيليات التعزية. (المصدر نفسه: ٣٢١)

لقد ضعفت التعزية فى إيران بعد الثورة الدستورية واحتكاكها بالغرب حتى كادت تخرج عن إطارها العام. وعندما جاء رضا شاه البهلوى إلى السلطة قام بتوسيع العلاقات مع الغرب لتحديث كل المجالات، ولكنه لم يعن بالتقاليد والطقوس الشعبية عناية كبيرة، الأمر الذى أدى إلى ضعف مسرح التعزية والتقاليد المسرحية، فقام رضاه شاه وأنصاره بمنع هذا المسرح، ولكن الناس، وعلى الرغم من هذا التشدد ومعارضة الحكومة، حافظوا على المسرحية التقليدية فى أكثر المدن الصغيرة والكبيرة. (آژند، ١٣٧٣ش: ١٢)

ب. ميرنوروزى (= أمير النيروز): وهو من العروض التى لها جذور فى الطقوس القديمة، وقد مثّلت بأسماء مختلفة، وكان ميرنوروزى بعروضه يدل على بسط العدل والقسط، حيث ينبّه نظام الحكومة بتمثيله فى أيام النيروز لإجراء العدل والقسط فى البلد.

كان العرض يجرى على النحو التالى:

يختار الناس أميراً من بينهم فى الأربعاء الأولى من السنة الجديدة، ويطلقون عليه ميربهارى (أمير الربيع)، وفى هذا العرض كان ميرنوروزى يجلس على العرش عند طلوع الشمس، ثمّ ينبه أحد الأشخاص أعضاء البلاط على حضوره تعظيماً وتكريماً، فى حين يختار الوزير أشخاصا كالخدم والعازفين فى البلاط، فعندئذ كان ميرنوروزى

يأمر بتحرير السجناء غير المذنبين، وبإصلاح ذات البين بين العائلات، ويجبر الأثرياء على تقسيم أموالهم بين الفقراء، وكانت حكومة نوروزی تستغرق من ۳ إلی ۱۵ يوماً. (ايوبيان، ۱۳۴۱ش: ۱۲۲، ۹۹)

ومن الجدير بالذكر أن هذا المسرح اندثر بعد مرور الزمن ولم يبق منه إلا ما يجول فی الذكريات.

ت. مسرح التقليد: وهو مسرح ملیء بالفرح والضحک، وكان يطلق عليه المضحكة، وتعرض فيه موضوعات الحياة اليومية وقضاياها والظواهر شبه الأخلاقية، وهذه الموضوعات والمضامين كانت مأخوذة من الحكايات الشعبية والأساطير القديمة، علماً بأن نص هذا المسرح لم يكن مكتوباً، بل كان المقلدون يمثّلونه ارتجالاً.

إن مهرّجی البلاط كان لهم أثر بالغ فی تكوين هذا المسرح وتطويره، بينما كانت للتقليد أنواع مختلفة منها التاريخی، والأسطوری، والتخيّلی، وشبه الأخلاقی، والمستمد من قضايا الحياة اليومية. (آژند، ۱۳۷۳ش: ۱۴)

ث. معركه گيری(=مسرح المعركة): وهو من المسارح التی ترجع جذورها إلی ما قبل القرن التاسع للهجرة، وينقسم أشخاص المعركة بدورهم إلی ثلاثة أقسام: أهل الحديث، وأهل القوة، وأهل اللعب. (آرين پور، ۱۳۷۲ش: ۳۲۳)

والمعركة هی من المسرحيات التی كان يمثلها شخص واحد فی الأماكن والساحات العامة مثل المقهی، وكانت المعارک تبدأ بعد طلوع الشمس بساعتين حتی الظهر، وقد تمتد إلی غروب الشمس، فعندئذ كان صاحب المعركة يغيّر مكانه مع صاحب المعركة الأخری، ومن الأعمال التی كان يقوم بها أصحاب المعارک فی ذلک الزمن فی طهران ومدن إيران الأخری: تعبيرخواب (العرافة)، وشعبده بازی (الشعوذة)، ومداحی(المدح)، وپهلوانی (ممارسات بطولية)، ومارگيری (مسک الأفعی)، وميمون بازی (اللعب بالقردة)، وغيرها، وقد تغيّر مسرح المعركة بمرور الزمن وانقرض بالتدريج. (آژند، ۱۳۷۳ش: ۱۴)

ج. نمايش تخت حوضی(= عروض الحوض): وهو من العروض الإيرانية الأصيلة التی تعود جذوره إلی العصر الصفوی (۱۴۹۹ – ۱۷۲۷م). وسبب التسمية أن البيت

الإيرانى التقليدى كان يضم حوضاً كبيراً يتوسط الفناء، تربى فيه الأسماک ويستخدم لسائر الأغراض المنزلية، وفى المساء كان أهل المنزل يحيطون بهذا الحوض الذى يغطّونه بالخشب للمسامرة واستقبال الضيوف، وتقام على سطح الحوض تمثيلية قصيرة للتسلية. (آرين پور، ١٣٧٢ش: ٣٢٤- ٣٢٣) وكان الأسود فى هذا المسرح يشكل الشخصية المحورية وعُرِف بهذا الاسم.

تطوّر مسرح الأسود أو (تخت حوضى) منذ عام ١٩١٦م وتغيّر شكله ونسيجه، بينما دفعته تحولات سياسية واجتماعية فى البلاد إلى النهج الآخر، واستخدمت فيها القضايا السياسية والاجتماعية فلقى إقبالا جماهيريّا آنذاک بسبب رسوخه بين الناس. (غريب پور، ١٣٨٤ش: ٥٤)

وكان الارتجال وبداهة القول يشكّلان محوره الأساسى، بينما يرافقه الرقص والغناء، ويتميّز ببساطة اللغة وسهولة الإخراج وقلة ما يحتاجه من إمكانيات للعرض، وكانت اللغة النثرية هى الغالبة فى عروض الحوض، ويتخلل بعضها الأشعار وتتخذ عروض الحوض من روح الفكاهة والنقد الاجتماعى والسخرية محوراً لها.

وكان الزمان فى هذا المسرح سيالاً، وكان المسرح يستلهم أكثر مضامينه من الموضوعات التاريخية التى تستحضر الزمن الحاضر، بينما كان التضاد فى الأمور يحسب من عناصره الأصلية التى تتداول بين الأسود والشخصيات الأخرى.

ومما تجدر إليه الإشارة أن الأسود الذى يقوم بالدور الأول فى هذا المسرح قد يكون رمزاً لأفريقيا، حيث تصل جذوره إلى تعرف المسلمين على هذه القارة منذ عصر الإسلام. (آژند، ١٣٧٣ش: ١٧)

ح. خيمه شب بازى(= مسرح خيال الظل أو الكراكوز): وهو من العروض التى كانت تقدم داخل الخيمة ليلاً، ويستمد مادته من الأساطير والحكايات الشعبية، والبطل فى هذا العرض يُسمى پهلوان كچل (البهلوان الأقرع)، وهو يمثّل دائماً جانب الخير أو يُؤدى أنماطاً متعددة من الشخصيات، ويعدّ هذا المسرح نوعاً من مسرح العرائس الذى يتمّ تحريک الدمى فيه بالخيوط، وكان الديكور صندوقاً يجلس المتفرجون على جانبيه، ويقوم بتحريک العرائس شخصان يقف أحدهما وراء الستار ويحرک الدمى، بينما يقف

الآخر فى الخارج ويضرب الدفّ ويُؤدّى الحوار ويشارک فى العرض. (بيضائى، ش: ١٠۶، ٨٥)

ويقتصر أسلوب التعبير على الحوار المباشر بين الشخصيتين، واللغة المستخدمة فيه غالباً هى اللهجة العامية بصورتها الجارية على لسان الناس، ويستمد موضوعاته من الحياة اليومية والواقع الاجتماعى، وحين يتمّ تقديم العرض أمام المارّة فى الطرقات يجمع بعض المال من المتفرجين فى نهايته.

وكان يُطلق على هذا العرض فى أصفهان «عروسک پشت پرده» (= الدمية خلف الستار) وكان معروفاً بين سكان مدينة شيراز بـ(جى جى ويجى)، والجدير بالذكر أن القصص التى كان يُعاد ذكرها فى مسرح الكراكوز كانت منتقاة من قصص چهار درويش(أربعة دراويش)، وپهلوان کچل (البطل الأقرع)، والسليم خان، وحاجى وشلى وحسن کچل (حسن الأقرع) وغيرها من القصص التى كانت مشهورة فى تلک الأيام وما قبلها، واللافت للنظر أن الممثل الذى كان يحرّک الدمى كان يُطلق عليه اسم «الأستاذ» والذى كان يتكلم بدل العرائس يسمى «تلميذاً». (آژند، ١٣٧٣ش: ١٩)

خ. پرده خوانى(= قراءة المشهد المسرحى): وكان هذا المسرح يتضمن إضافة إلى العرض المذهبى فن التصوير، ويعرض هذا المسرح المأساة أو المصيبة مع الرسم والصورة، وكان لكل مشهد حكاية تُشخّص مع قارئ المشهد وتعرض الرسوم.

إن زمن نشأة هذا المسرح ليس واضح المعالم، ولكن الدراسات تشير إلى أن جذوره تمتدّ إلى العصر الصفوى إذ إنه بعد تلک الفترة نضج وتطور، ومما يجدر ذكره أنه فى صدر الإسلام أهمل هذا المسرح وذلک أن الإسلام يرفض أى شكل أو تصوير، ولكنه مع مرور الزمن لقى اهتماماً جماهيرياً واسعاً. (المصدر نفسه: ١٩)

فى هذا المسرح كان قرّاء المشهد يبادرون إلى ذكر ما حدث قبيل الواقعة تمهيداً للعرض وفضائه ويقدمون غناءً حسناً ويذكرون مناقب أولياء الله وفضائلهم. (عناصرى، ١٣۶۶ش: ١٨٠)

كذلک كان قرّاء المشهد مطلعين على فن التصوير والرسم وعلى الروايات المختلفة، فكانوا يستخدمونها فى وقتها ارتجالاً، كانت المشاهد فى هذا العرض تتشكّل من عدة

مجالس يُذكر فيها حوادث ومصائب حياة أهل البيت(ع). (آژند، ١٣٧٣ش: ١٩)

د. نمايش نقالى(= مسرح النقل والحكاية): وهو نقل الحديث أو الحكاية نظماً أو نثراً، والنقال هو الذى ينقل الوقائع والحكايات بالإحساس والحماس ويرافقها بالحركات والسكنات، بينما كان النقال يستطيع بحد ذاته أن يشجّع عدداً من الناس على الأمور العامة أو الشخصية. وكان النقال يقوم بسرد أساطير الشاهنامه للفردوسى وقصصها، حيث إنه بهذا العمل كان يهيج أحاسيس المستمعين القومية والحماسيّة إضافة إلى التسلية، وكان النقال أو الحكواتى يؤدى بصوته أو أحياناً بحركات جسده جميع أدوار أبطال حكايته وهو يقصّ على المستمعين وقائع السير والأساطير والحكايات المثيرة. (بيضائى، ١٣٨٥ش: ٨١؛ ملكم، ١٨٧٦م: ١٩٨و١٩٧)

وتشير الدراسات إلى أن مسرح النقال انتشر بين الناس بعد الإسلام ولاسيما فى العصر الصفوى، واحتلّ مكانة متميّزة فى المجتمع، وقام النقالون بإعادة قراءة الملاحم الحماسية والغنائية للناس. (آژند، ١٣٧٣ش: ٢٠)

ر. بقال بازى (= مسرح البقال): وهو من المسرحيات التقليدية التى كان يمثل فيه البقّال البخيل ومساعده المضحک الكسول وكثير النسيان، حيث كانا يُضحكان الناس بأعمالهما. والحقيقة أنه فى هذا المسرح كان يقوم البقال ومساعده بتمثيلهما بغرض إضحاک المتفرجين. (المصدر نفسه: ١۴)

وهناک عروض وتمثيليات أخرى لم يبق منها شيء.

۴. نشأة المسرح الحديث فى إيران

أما المسرح الحديث فقد غرست جذوره فى أواسط عهد الدولة الصفوية بدءاً من المسرحيات المضحكة التى كانت تعتمد على تقليد القرويين السذّج والشخصيات الغريبة فى المجتمع الإيرانى، ثم امتلأت بالتدريج بالأحداث البسيطة والجزئية وركزّت على نماذج حيّة من الحياة والمجتمع. وقد ارتبط هذا الفن بالبلاط وانتقل إلى منازل الأشراف والأغنياء فى عهد ناصرالدين شاه القاجارى (١٨٢٩ – ١٨٩٢م) وبعودة المبعوثين من أوروبا بدأ تمثيل المسرحيات الغربية المترجمة وأقيمت المسارح الحديثة فى إيران.

(براون، ١٣٢٩ش: ٣٢٨)

عرفت إيران المسرح بمفهومه الغربى الحديث ضمن سائر أشكال الآداب والفنون الأوربية منذ أواسط القرن التاسع عشر مع إنشاء مدرسة دارالفنون(وكانت تدرس فيها الأساتذة الأجانب العلوم والفنون الجديدة) وبدء نشاط حركة الترجمة عن اللغات الأوربية.

ففى داخل مبنى دارالفنون بطهران ومنذ إنشائها عام ١٨٥١م، تمّ إنشاء قاعة على غرار مسارح أوروبا تتسع لحوالى ثلاثمائة متفرج بأمر من ناصرالدين شاه. ومما تجدر الإشارة إليه أن الممثلين كانوا يختارون عروض الفكاهة التى تلائم ذوق الملك، وتوافقه؛ وكان من الصعب عرض مسرحيات نقدية واجتماعية فى حضرته. (آرين پور، ١٣٧٢ش: ٣٣٥)

بدأت حركة ترجمة الآداب الغربية وأعمالها المسرحية منذ إنشاء دارالفنون وإيجاد قسم دار الترجمة فيه. وكان للمسرح الفرنسى الأثر الأكبر فى هذا المجال من خلال ترجمة أعمال موليير. ومن أوائل المسرحيات التى ترجمت إلى الفارسية، مسرحية «گزارش مردم گريز» (= التقرير يهرب منه الأنام) لموليير، وهى مسرحية شعرية ترجمها المترجم البارع ميرزا حبيب أصفهانى عام ١٨٦٥م. (آژند، ١٣٧٣ش: ٢٠-١٩)

وكان ميرزا آقا تبريزى أول كاتب ومؤلف مسرحى إيرانى؛ كتب ثلاث مسرحيات قصيرة باللغة الفارسية عام ١٨٦٦م، ونشر بعضها فى حواشى صحيفة اتحاد التبريزية عام ١٩٠٨م. وقد استعان تبريزى بفن الكتابة المسرحية فى طرح آرائه السياسية والفلسفية ومساوئ الإقطاع والاستبداد، علماً أن الكاتب فتحعلى آخوند زاده كان رائد الكتابة المسرحية فى إيران وتأثر بمسرحيات موليير؛ فقد كتب مسرحية «حكايت ملا ابراهيم خليل كيمياگر» (=حكاية الشيخ إبراهيم الخليل عامل الكيمياء) على غرار المسرحيات الغربية باللغة التركية فى عام ١٨٥٠م، ثم ترجمت هذه المسرحية ومسرحياته الأخرى إلى الفارسية على يد ميرزا جعفر قراجه داغى. وكان آخوند زاده أول كاتب مسرحى فى آسيا بوجه عام وفى إيران بوجه خاص، وهو الذى روج لكتابة المسرحية بأسلوب غربى، وقد عُرف بموليير الشرق. (غريب پور، ١٣٨٤ش: ١١٠)

وبعد الحرب العالمية الثانية حدث انقلاب فى المسرح الإيرانى وازدهرت حركة التأليف والترجمة للمسرح، وظهرت الفرق المسرحية القوية، ومع دخول التلفزيون إلى المجتمع الإيرانى زاد الاهتمام بالمسرح، وأنشئت كليات للمسرح والسينما فى أكثر المدن الإيرانية.

النتيجة

إن الشرق كان وما زال مهدا للحضارة والثقافة والفن، لكن جعلتنا سيطرة المستعمرين متخلفين وجاهلين لثقافتنا وحضارتنا، فقد سلبوا منا كل المكتسبات الثقافية والفنية والعلمية، وهم الآن يصدرون لنا الثقافة والفن مع تحوير طفيف، ويدّعون أن هذا شيء جديد ويقدّمونه لنا على أنه إضافة جديدة إلى عالم المعرفة.

وإذا أمعنا النظر فى التقاليد والظواهر المسرحية للشعب الإيرانى القديم نجد أنهم- رغم قلة الإمكانيات- استخدموا فى التمثيل من العلامات والرموز والدمى والأقنعة ما كان له أكبر الأثر فى تطور المسرح والأدب المسرحى.

المصادر والمراجع

آرين پور، يحيى. ١٣٧٢ش. *از صبا تا نيما*. تهران: انتشارات زوّار.

آژند، يعقوب. ١٣٧٣ش. *نمايشنامه نويسى در ايران از آغاز تا ١٣٢٠ ش*. تهران: نشر نى.

ايوبيان، عبدالله. ١٣٤١ش. «*ميرنوروزى، ميرميرين*». **مجله دانشكده ادبيات تبريز**. شماره ١.

براون، ادوارد. ١٣٢٩ش. *تاريخ ادبيات ايران*. تر: رشيد ياسمى. تهران: مرواريد.

بيضايى، بهرام. ١٣٨٥ش. *نمايش در ايران*. چاپ پنجم. تهران: انتشارات روشن‌گران ومطالعات زنان.

جنتى عطايى، ابوالقاسم. ١٣٣٣ش. *بنياد نمايش در ايران*. تهران: صفى عليشاه.

چرولى، انريكو. ١٣٦٧ش. *نمايش در ايران*. تر: جلال ستارى. تهران: انتشارات نمايش.

دورانت، ويليام جيمز. ١٣٦٥ش. *تاريخ تمدن*. تر: احمد آرام. تهران: سازمان انتشارت وآموزش انقلاب اسلامى.

رضوانى، مجيد. ١٣٥٧ش. *خاستگاه اجتماعى هنرها*. به كوشش فيروز شيروانلو. تهران: فرهنگسراى نياوران.

سخنور، جلال. ۱۳۷۳ش. *تئاتر وهنرهای نمایشی*. تهران: انتشارات دانشگاه آزاد تهران.
علوب، عبدالوهاب. ۲۰۰۰ م. *المسرح الإيرانی*. القاهرة: مركز الدراسات الشرقية.
عناصری، جابر. ۱۳۶۶ش. *درآمدی بر نمایش ونیایش در ایران*. تهران: جهاد دانشگاهی.
غریب پور، بهروز. ۱۳۸۴ش. *تئاتر در ایران*. تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی.
ملک پور، جمشید. ۱۳۶۳ش. *ادبیات نمایشی در ایران*. تهران: توس.
ملکم، سرجان. ۱۸۷۶م. *تاریخ ایران*. تر: میرزا حیرت. تهران: سعدی.
همایونی، صادق. ۱۳۶۸ش. *تعزیه در ایران*. شیراز: انتشارات نوید.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ۱۳۹۱ش/آذار۲۰۱۲م

الرّدّ على منظّرى انزياحية الأسلوب؛ رؤية نقدية

محمّد هادى مرادى*
مجيد قاسمى**

الملخص

لم يظهر مصطلح الأسلوبية إلّا فى بداية القرن العشرين مع ظهور الدّراسات اللّغويّة الحديثة، ويعدّ شارل بالى (۱۸۶۵-۱۹۴۷م) مؤسّس علم الأسلوب فى المدرسة الفرنسية، وخليفة ''سوسير'' فى كرسىّ علم اللّغة بجامعة ''جينيف''.والأسلوبية هى تشبه عملية نقدية تريد أن تكتشف الأسس الجمالية التى يقوم عليها الأثر الأدبى. ومن أبرز الأسلوبيات التى ظهرت، أسلوبية الانزياح.

والانزياح يعدّ تفنّنا فى الكلام وتصرفا فيه يكسب النّصّ قيمة جمالية، وينبّه إلى أسرار بلاغية كثيرة، وهو من فنون التّواصل بين المبدع والمتلقّى؛ لأنّه يبرز إمكانات المبدع فى استعمال الطّاقة التّعبيرية الكامنة فى اللّغة، لإيصال رسالته إلى المتلقّى بكلّ ما فيها من القيم الجمالية، فينزاح الأسلوب عن نمط الأداء المألوف المعتاد، ليحقّق ما يريده من أهداف يعجز عن توصيلها التّركيب العادىّ.ولكن هناک بعض الدّارسين خيل إليهم أنّ الأسلوب ليس إلّا انزياحا عن النّمط المألوف.ولقد سار صاحبا هذا المقال إلى ردّ هذا الزّعم مستعينين ببعض الشّواهد الشّعرية والقرآنية.

الكلمات الدّليلية: الانزياح، الأسلوبية، الرّدّ على انزياحية الأسلوب.

---

*. عضو هيئة التدريس بجامعة العلامة الطباطبائى، إيران.
**. طالب الماجستير بجامعة العلامة الطباطبائى، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: حسن شوندى

Hadimoradi29@gmail.com

تاريخ الوصول: ۱۳۹۱/۲/٤هـ. ش تاريخ القبول: ۱۳۹۱/۲/۳۰هـ. ش

المقدمة

كلّ منشئ – من حيث هو إنسان – يختلف عن أقرانه المنشئين بما يتّسم به من سمات ذهنية، وفكرية، وانفعالية، وأمزجة وطباع، سوية كانت أم غير ذلک. وبديهيّ أن يختلف الأسلوب – الذى هو تعبير عن شخصية منشئه وانعكاس لها – من فرد لآخر؛ فهذا التّمايز الشّخصىّ يتبعه تفرّد فى الأسلوب.

شاع مصطلح الانزياح فى الدّراسات الأسلوبية الحديثة إلى حدّ كبير، ممّا جعل بعض المحدثين والنّقاد يعرّف الأسلوب بأنّه انزياح أى: تباعد عن المعيار.فهم يعتبرون الأسلوبية علم الانزياحات، ويختزلون الأسلوب إلى مجرّد الانزياح.فبرأيهم يكتسب الأسلوب فرادته بما يمنحه الانزياح من خصوصية.

البحث عن الانزياح منتشر فى أغلب الكتب الأسلوبية بيد أنّها لاتبسط الحديث عنه وهى فى معظمها تشير إلى الذين يطرحون نظرية انزياحية الأسلوب ولكنّ تلک الكتب لاتقوم بدرس هذه النّظرية من منظار نقدى. وهذا لايحول دون إثارة تساؤل مشروع هو: هل كلّ انزياح عن المعيار فى الاستعمال العادىّ هو حتما حدث أسلوبىّ؟ أو هل كلّ تأثّر أسلوبى هو بالضرورة انزياح عن المعيار أو عدول عن النّمط فى التعبير؟ فالمقالة هذه تسعى فى مسيرها تعريف الانزياح وتبيينه أوّلا ثمّ الإتيان بما يؤيد زعمنا بالوعى المطروح ثمّ التسليم لذلک الوعى أو رفضه مستدلّا.

تعريف الانزياح

بدءا نشير إلى أنّ للانزياح مقابلين اصطلاحين هما (Deviation) و (Deviance)، وهما مترادفان يستعملان بالمعنى نفسه، وإن اجتهد بعض الكتّاب – من مثل ليج Leech – فى وضع تمييز فارق بينهما، مؤثرين مصطلح (Deviance) على (Deviation) إلّا أنّ طابع الشيوع لازم (Deviation) فى حين انحسر مجال (Deviance) الدّلالى فى الإحالة إلى بعض الجمل الشّاذّة التى لاتتماشى مع قواعد النّحو، أى تلک الّتى لها شكل مشوّه، وقد يتعدّى (Deviance) هذا الانحسار قليلا، ليغدو مصطلحا جامعا لأىّ ملفوظ يكون فى حالة عدم توافق مع المعايير النّحوية والدّلالية أيضا، المتفق عليها فى اللغة

القياسية. (رشيد الددة، ۲۰۰۹م: ۱۴)

والانزياح هو أحسن ترجمة للمصطلح الفرنسى Ecart، إذ إنّ هذه الكلمة تعنى فى أصل لغتها ''البعد'' أيضا.حتّى إنّ بعض الباحثين والمترجمين من العرب ترجمها بذلک، ولکنّ کلمة البعد لاتقوى على أن تحمل المفهوم الفنّى الذى يقوى الانزياح على حمله. (محمّد ويس، ۲۰۰۵م: ۴۹)

الانزياح هو «استعمال المبدع للّغة مفردات وتراكيب وصورا استعمالا يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدّى ما ينبغى له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر.» (المصدر نفسه: ۷)

بعبارة أخرى الانزياح هو «اختراق مثالية اللّغة والتّجرّؤ عليها فى الأداء الإبداعى، بحيث يفضى هذا الاختراق إلى انتهاک الصّياغة التى عليها النّسق المألوف والمثالىّ، أو إلى العدول فى مستوى اللّغة الصّوتى والدّلالى عمّا عليه هذا النّسق. (رشيد الددة، ۲۰۰۹م: ۱۵)

فقد اعتقد جان كوهن Gean cohen أنّ الانزياح «هو وحده الذى يزوّد الشّعرية بموضوعها الحقيقىّ.» بيد أنّ هذا الانزياح لايكون شعريا إلّا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا من غير المعقول: «إنّ الأوّل خطأ شأنه شأن الثّانى، غير أنّ خطأ الأوّل ممكن التّصحيح من حيث إنّ الثّانى يتعذّر التّصحيح معه. وليس هذا التّصحيح إلّا قبول التّأويل بما هو صحيح. وهذا يغدو متعذّرا إن ما تعدّى الانزياح درجة معينة. فالانزياح المفرط كلام غير مقبول مستعص على التّأويل مستحيل التّواصل، والانزياح لايكون شعريا إلّا لأنّه يعود فى لحظة ثانية لكى يخضع لعملية التّصحيح، وليعيد للكلام انسجامه ووظيفته التّواصلية.» (محمّد ويس، ۲۰۰۵م: ۱۰۳)

فالاستراتيجية الشّعرية تأسيسا على كوهن ذات طورين، أوّلهما سلبىّ يحيد فيه النّصّ عن سبيل القاعدة المثلى، ويخرق القانون فتنبثق فى هذا الطّور المنافرة حيث يعرض الانزياح. والطّور الثّانى إيجابىّ تفقد فيه المنافرة ميدانها لصالح الملائمة حيث نفى الانزياح الّذى تستعيد فيه اللّغة انسجامها الذى تخلّت عنه فى الطّور الأوّل. فتتمّ عندها آلية الواقعة الشّعرية.مثال ذلک قول المتنبّى:

ولم أرَ قبلى من مشى البحر نحوه　　ولا رجـــلا قـــامت تعانقه الأسدُ

يتأتّى الانزياح من خرق قانون يقتضى، فى الجملة الإسنادية المثالية، ملائمة المسند (مشى) و(تعانقه) للمسند إليه (البحر) و(الأسد) فالانزياح هنا لايحصل إلّا إذا نظرنا إلى المفردات بمعانيها الحرفية، أى (البحر = جماد) و(الأسد = حيوان) فتكون – عندئذ – متنافرة فى هذه المرحلة (عرض الانزياح) ثمّ تستعيد تلك المنافرة جرّاء المرحلة الثانية (نفى الانزياح) التى تتدخّل فيها الاستعارة لأجل إعادة الجملة إلى المعيار وإحداث ملائمة دلالية، حيث يتمّ فيها العبور من المعنى المعرفى إلى معنى آخر له به علقة، (البحر← الكريم) و(الأسد←الشّجعان). وبهذا تستعيد الجملة انسجامها. (رشيد الددة، ٢٠٠٩م: ١٥–٧)

أنواع الانزياح

هناک أشكال مختلفة للانزياح.من أهمّها ــ فيما يبدو ــ ثلاثة تقسيمات، منها تقسيم جان كوهن ــ الذى قيل عنه المنظّر الأوّل للانزياح – وليج، وعدنان بن ذريل.

أمّا كوهن فيقسّمه إلى:

١. الانزياح الاستبدالى: وهو الذى يتعلّق بجوهر الوحدة اللّغوية أو بدلالتها مثل الاستعارة، والمجاز، والكناية، والتّشبيه.أمّا الاستعارة فاسترعت فيه معظم الانتباه، وكان الحظّ الأوفر لها. ومضى شرحها آنفا.

٢. الانزياح التّركيبى: ويحدث مثل هذا الانزياح من خلال طريقة فى ربط الدّوالّ بعضها ببعض فى العبارة الواحدة أو فى التّركيب والفقرة.فكلّ تركيب خرج عن القواعد النّحوية المعتادة وأصولها هو انزياح تركيبىّ، وهو يتمثّل فى التقديم والتّأخير، والحذف، والإضافة، والانتقال من أسلوب إلى آخر وغيرها.

والواضح أنّ التّقديم والتّأخير وثيق الصّلة بقواعد النّحو حتّى إنّ كوهن سمّى الانزياح النّاتج من التّقديم والتّأخير بــ"الانزياح النّحوى" وسمّاه أيضا بــ"القلب". (محمّد ويس، ٢٠٠٥م: ١١١–١٢٨)

وابن ذريل يذكر ثلاثة أشكال للانزياح، هی:

١. الانزياح السّكونیّ: الذی لصور البلاغة، ويتبدّی كبعد عن التّعبير المشترک.

٢. الانزياح الحركیّ: والذی يتبدّی كانقطاع فی الزّمان أو قفزة إلى المبادهة.

٣. الانزياح السّياقیّ: الذی للأسلوبيات، ويتبدّی كشذوذ دلالیّ، استنادا إلى تصادم السّياقات.ناهيک أنّ الأسلوب كفرادة شعرية هو نفسه يؤسس قطعا فی النّسيج اللّغویّ للشّعر. (ابن ذريل، ١٩٨٩م: ٢٧-٢٨)

وقسّم ليج الانزياح إلى ثمانية أقسام، هی: ١. اللغویّ ٢. النّحویّ ٣. الصّوتیّ ٤. الكتابیّ ٥. المعنویّ ۶. اللّهجیّ ٧. الأسلوبیّ ٨. الزّمنی. (صفویّ، ١٣٩٠ش: ٥١-٥٨)

الأقوال فی: ''الأسلوبية هی علم الانزياحات''

إنّ الأسلوبية stylstics (أو علم الأسلوب) لاتزال ـ على وفق أولمانو هو لسانیّ مختصّ فی اللّغات الرّومانية – غير محدّدة ولا منظّمة، وإن كانت مفعمة بالحركة والحيوية، ذلک أنّها – إلى حدّ ما – لاتمتلک نظاما من المصطلحات مسلما به ولاتحديدا للغايات والمناهج متّفقا عليه، ولهذا جماعة (مو) «mu» groupe le لم تتوان عن وصفها بـ»التّنّين» لأنّها رغم ما قيل عنها وما كتب تظلّ خفية. (رشيد الددة، ٢٠٠٩م: ١٤٢)

إنّ مصطلح الانزياح يستخدم بنحو شائع فی الأسلوبية حتّی إنّه يتراءی فی تعريفه الأسلوب (style) نفسه.

يری سبيتزر الألمانی وبييرجيرو (pierreGuiraud) الفرنسیّ أنّ الأسلوب انحراف عن النّمط، وانتهاک له ومخالفة. فيتّخذ سبيتزر من مفهوم الانزياح مقياسا لتحديد الخاصّية الأسلوبية عموما ومسبارا لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها، ثمّ يتدرّج فی منهج استقرائی يصل به إلى المطابقة بين جملة هذه المعايير وما يسمّيه بالعبقرية الخلّاقة لدی الأديب.

أمّا تودوروف فإنّه ينظّر الأسلوب اعتمادا على مبدأ الانزياح فيعرّفه بأنّه ''لحن مبرّر'' ما كان يوجد لو أنّ اللغة الأدبية كانت تطبيقا كلّيا للأشكال النّحوية الأولى. ثمّ يحاول حصر مجال هذا الانزياح – مُحِيلا إلى جان كوهين ـ فيقرّر أنّ الاستعمال

يكرّس اللغة في ثلاثة أضرب من الممارسات: المستوى النّحوي، والمستوى اللانحوي(Agrammatical) والمستوى المرفوض؛ وويمثّل المستوى الثّاني أريحية اللغة فيما يسع الإنسان أن يتصرّف فيه.

ولايخرج ريفاتير(Micheal Riffaterre) في تحديد الظاهرة الأسلوبية عن مفهوم الانزياح ـ وإن حاول الإيماء بغير ذلک – ويعرّفه بكونه انزياحا عن النّمط التّعبيريّ المتواضع عليه، ويدقّق مفهوم الانزياح بأنّه يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوءا إلى ما ندر من الصّيغ حينا آخر. (المسدي، ۱۹۷۶م: ۱۰۳– ۱۰۲)

يقول فيلي سانديرس: «إنّ تعريف الأسلوب خروجا على المعيار ''مذهب بحثي أسلوبي ركيزته الأسلوب الأدبي'' فتعدّ اللغة العادية الحالات التي تخرج على المعيار أخطاء، غير مقبولة، وتعدّها اللغة البشرية شواذّات يمكن استعمالها، وتذهب أبعد من هذا، فترى أنّ الجودة الشّعرية لأيّ عمل لغويّ معتمدة على هذه الحالات.» (سانديرس، ۲۰۰۳م: ۵۸)

وتقول ميمنت ميرصادقي: «الأسلوب انحراف عن طريقة التّعبير يميز صاحبه من الآخرين، بعبارة أخرى الأسلوب انزياح (أو انحراف) عن النّمط المألوف.» (سبک انحراف يا تمايزی است که در شيوه بيان هر کس نسبت به ديگر شيوه های بيان وجود دارد و به عبارت ديگر سبک انحراف از نرم يا هنجار بيان ديگران است.) (ميرصادقی، ۱۳۸۵ش: ۱۴۸)

ويقول سيروس شميسا: «الأسلوب انحراف أو خروج عن الأنماط العادية للغة.» (سبک حاصل انحراف و خروج از هنجارهای عادی زبان است. = from Deviation norm the) (شميسا، ۱۳۷۵ش: ۳۲)

ويقول أحمد محمّد ويس: «بالانزياح وحده يمكن للأدب أن يرتقي، ويمكن للأديب أن يخلّد.» (محمّد ويس، ۲۰۰۲م: ۵) كما أنّه يرى إعجاز القرآن الكريم مرتهنا بانزياحيته فيقول: «فلئن جاء القرآن الكريم بلغة عربية فإنّه لم يأتِ بها موافقة تمام الموافقة لما عليه العرب، بل كانت له طريقة جديدة في استعمال اللغة استعمالا يخرج بها كثيرا عمّا هي عليه عندهم. فهي ـ كما يقول مالک بن نبيّ – طريقة فجائية غريبة تقتضيها طبيعة

الرّسالة الإسلامية، وفى هذا يقول ابن نبىّ مرّة أخرى: ''لقد كان حتما على القرآن – إذا ما أراد أن يدخِل فى اللغة العربية فكرته الدّينية ومفاهيمه التّوحيدية ـ أن يتجاوز الحدود التّقليدية للأدب الجاهلى.والحقّ أنّه أحدث انقلابا هائلا فى الأدب العربى بتغييره الأداة الفنّية فى التعبير: فهو من ناحية قد جعل الجملة المنظّمة فى موضع البيت الموزون، وجاء من ناحية أخرى بفكرة جديدة أدخل بها مفاهيم وموضوعات جديدة لكى يصل العقلية الجاهلية بتيار التّوحيد ''ويلفت انتباهنا فى قول ابن نبىّ بيانُه أنّ انزياح القرآن كان فى الأداة اللّغوية الفنّية، وكذا فى الفكرة الجديدة.وبهذا حدث الانقلاب الهائل فى الأدب العربى الّذى كان الشّعر عمادَه.فإذا جاز اعتبار الشّعر فى عمومه انزياحا عن لغة الحديث فإنّ القرآن الكريم انزياح على الانزياح.وينبغى أن نذكر بداءة أنّ القرآن – على ما هو معروف – قد حقّق لقريش ومن لفّ لفّها مفاجأة من نوع خاصّ بحيث وقفت بإزائها حائرة فى وصف هذا الكلام: أهو شعر.. أم سحر.. أم قول كاهن..؟.. ولكن القرآن الكريم لم يكن شيئا من ذلک البتة. وهكذا فإنّهم بهذه الأوصاف المرتبكة وعدم إجماعهم على وصف واحد قد أقرّوا بخروج القرآن عن مألوف كلامهم. وتأكّد ذلک إذا عجزوا عن معارضته. فالمعجز هو ما جاوز قدرة البشر، ومن شأن وقوعه أن يثير الدّهشة والمفاجأة، لأنّه انزياح عن المألوف وانزياح عن الممكن البشرىّ.» (المصدر نفسه: ٢٩)

وكثيرون آخرون يختزلون الأسلوب إلى البنية الأدبية المنزاحة لما فيها من الوظيفة التّأثيرية الجمالية.

يقول شفيعى كدكنى: «ليس الشّعر إلّا كسر نمط اللغة العادية والمنطقية حقّا.» (شعر در حقيقت چيزى نيست جز شكستن نرم زبان عادى ومنطقى.) (شفيعى كدكنى، ١٣٨٩ش: ٢۴٠)

يقول جان كوهن: ـ الذى قيل عنه المنظّر الأوّل للانزياح – «الانزياح هو وحده الذى يمنح الشّعرية موضوعها الحقيقى.» (محمّد ويس، ٢٠٠۵م: ٧)

ويقول محمد عبد المطلب: «من المهمّ الإشارة إلى أنّ التّناول الأسلوبىّ إنّما ينصبّ على اللّغة الأدبية؛ لأنّها تمثّل التّنوّع الفردىّ المتميز فى الأداء، بما فيه من وعى واختيار، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادىّ المألوف، بخلاف اللّغة العادية الّتى تتميز

بالتّلقائية، والتى يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز. وليس معنى هذا أنّنا نقيم حاجزا صلبا بين اللّغة الأدبية ولغة الخطاب؛ لأنّ الأولى تستمدّ وجودها – بلا شک – من الثّانية، فتقيم منها أبنية وتراكيب جديدة من الصّوت والكلمة والجملة، ثمّ القطعة بأكملها. بمعنى آخر يمكننا القول: إنّ لغة الأدب هى التى تحدّد الإمكانيات التّعبيرية الجمالية التى توجد بشكل اعتباطىّ فى لغة الخطاب، فتفيد منها فى إبداعات جديدة لاتنتهى. وعلى هذا يمكننا القول بأنّ علم اللغة هو الذى يدرس ما يقال، فى حين أنّ الأسلوبية هى التى تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف والتّحليل فى آن واحد.» (عبدالمطلب، ١٩٩۴م: ١٨۶)

ويستمرّ محمّد عبد المطلب فى موضع آخر قائلا: «اللغة العربية من اللغات التى لاتتميز بحتمية خاصّة فى ترتيب أجزاء الجملة، لكن المألوف فيها أن نجد بعض الرّتب المحفوظة ـ وخاصّة فى مجال الأسلوب الإخبارى – كتقدّم المبتدأ على الخبر، والفعل على فاعله، والفاعل عن مفعوله.وهى أمور تحدّث فيها النّحاة كثيرا فى مجال التّعبير، وبالمثل – أيضا – تحدّثوا عن الرّتب المحفوظة فى التّأخير، كتأخير الصّلة عن الموصول، والصّفة عن الموصوف، والمضاف إليه عن المضاف، ومع كلّ هذا تتأتّى مقدرة المبدع فى قلب هذه الأحوال متخطّيا لها بغية الانحراف عن النّمط المألوف، وقد يصبح هذا الانحراف يوما نمطا مألوفا هو الآخر – فى مثل ما أطلقوا عليه المجازات الميتة – فمستعمل اللغة يتصرّف بحرّية فى تنظيم تراكيبه دون استلام لاستخدام معين، ويصبح هذا التّصرّف الجديد خاصّة أسلوبية قد تأخذ شكلا عامّا فى عصر من العصور نتيجة لجهد مبدعين متعدّدين، أو يكون نتيجة جهد فردى لشخصية أدبية فذّة، تفرض باستعمالها نمطا من الأداء يؤثّر فيمن حولها مكانا وزمانا، كالجاحظ أو بديع الزمان وغيرهما من أصحاب الكتابة فى العصور القديمة والحديثة.» (المصدر نفسه: ١٩١)

ويقول فتح الله أحمد سليمان: «يعتمد تعريف الأسلوب – بالنّظر إلى النّص – على أنّه نوع من الخطاب الأدبى المغاير للخطاب العادىّ.» (سليمان، ٢٠٠٨م: ٢٠)

وهو يذكر أصول الأسلوبية فى التّراث من المنظورين النّحوىّ والبلاغىّ بحيث لايتحقّق المستوى الفنّى فيهما إلا بتجاوز المألوف. (المصدر نفسه: ٢۴)

على سبیل المثال جملة (أطعم محمّد خالدا خبزا)، نستطیع أن نجعلها بست عشرة صورة بتقدیم کلماتها وتأخیرها، والمعنى فی کلّ صورة منها یختلف عن سائرها، وهذه الصّور المتعدّدة یقابلها تعبیر واحد فی الإنکلیزیة هو:brea Khalid fed Mohamed (السّامرّایی، ٢٠٠٠م: ٥٥)

ویقول عبّاس رشید الددة: «لانلبث أن نصادف عند التّجوال فی الحقل المعرفی وعیا نظریا یرى فیه تضایف بین الأسلوبیة والانزیاح على صعید المفهوم. فالتّمرّد الذی یشهده عالم الخطاب الأدبیّ على الضّوابط المألوفة، أو انحراف مستواه عن قوالب الاستخدام العادیّ یعصف بوظیفته الإبلاغیة، ویشوّش إرسالیته، فیحدث أثرا جمالیا.

وبإزاء هذا یزدوج المنطلق التّعریفیّ للأسلوبیة فیمتزج فیه المقیاس الألسنی بالبعد الأدبی الفنّیّ استنادا إلى تصنیف عمودی للحدث البلاغی. فإذا کانت عملیةَ الإخبار علّة الحدث الألسنیّ فإنّ غایة الحدث الأدبیّ تکمن فی تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة، وتأتی الأسلوبیة فی هذا المقام لتتحدّد بدراسة الخصائص اللّغویة التی بها یتحوّل الخطاب عن سیاقه الإخباری إلى وظیفته التّأثیریة والجمالیة، أی إنّها تعنی بمعارضة (البنیة/النّمط) بـ(البنیة/المنزاحة) من خلال رصدها تلک الخصائص اللّغویة التی یتحوّل بها الخطاب العادیّ إلى خطاب أدبیّ.

إنّ رصد تلک الخصائص ودراستها وفحص آلیة ذلک التّحوّل أمر مرتهن – حسب البعض – بمجموعة إجراءات أداتیة تشکّل نظاما استشعاریا یتحسّس تلک الخصائص فی النّصّ عبر مجموعة من العملیات التّحلیلیة التی تنضوی تحت الأسلوبیة بوصفها منهجا یرمی إلى دراسة البنى اللسانیة فی النّصّ الشّعریّ وعلاقات بعضها بالبعض الآخر بغیة إدراک الطّابع المتمیز للغة النّصّ الشّعریّ نفسه، ومعرفة القیمة الفنیة والجمالیة التی تستتر وراء تلک البنى.فإنّ الأسلوبیة تکشف – من خلال تحلیل البنى اللسانیة – عن البنى المتمّزة التی هی البنى الأسلوبیة، إذ تضفی هذه الأخیرة على النّص القیم الفنّیة والجمالیة والسّمات الفریدة التی تکون – فی الوقت نفسه – بمثابة الباعث على التّحلیل الأسلوبیّ. إنّ تحلیلا کهذا یفتح کوى على التحلیل اللّسانیّ الذی ما إن یکرّس نفسه لخدمة الأدب برصد تلک البنى المتمیّزة والقیم الفنّیة والجمالیة حتّى یستحیل تحلیلا

أسلوبيا. فليس الأسلوب سوى الانزياحات مبرّرة ما كانت لتوجد لو أنّ اللغة الأدبية كانت تطبيقا كلّيا للأشكال النّحوية الأولى.إنّ النّص حيثما يتنفّس من تسلّط النّمط وتبعيته، وينفلت من الاستعمال أو العرف اللّغوىّ فإنّ وظيفته الإيصالية تتراجع بإزاء الوظيفة الجمالية والتّأثيرية أىّ إنّه يتحوّل من تعبير محايد إلى تعبير موسوم، من تغيير غير متأسلب إلى الأسلوب.» (رشيد الددة، ۲۰۰۹م: ۱۴۲-۱۴۳)

وبعد فقد عدّد برند شبلنر أسماء كثير من الباحثين نقّادا ولغويين ممّن نظروا إلى الأسلوب على أنّه انحراف عن قاعدة ما. منهم سبيتزر، وموكاروفسکی، وثورن، وکوهن، وبيرفيش، وبرونيو، وليفن، وانكفست، وجويراود، وليش، وسايسى، وويلک، ووارين، وبلوخ، وسابورتا، وأومن، وباوم جارنتر، وإبراهام، وفرانجس، وهاسكل، وويمسات، وأوسجود، وفولر، وريفزين، وبزل، وأوهمان، وغيرهم كثير. (محمّد ويس، ۲۰۰۵م: ۱۰۶)

قبول أو رفض المدّعى المطروح

هكذا أناطت الأسلوبية بالانزياح مهمّة تنشيط المشغل الشّعرىّ فى النّصّ، وتأجيج وظيفته الفنّية والجمالية اللتين تستمدّان جرعة الحيوية منه، إذ يحسّ معه الإبداع بدبيب العافية داخل النّص، وفى غيابه يفقد ذلک الإبداع نبضه.وهكذا بسط الانزياح ظلّه على الأسلوبية حتّى غدت له منزلة ذات استقطاب وتمثّل، وقد ألمّت أغلب الاتّجاهات الأسلوبية بكون الأسلوب انزياحا عن النّمط.

مهما يكن من شىء فهذه المقالة لاتستطيع مرافقة هؤلاء المذكورين فيما زعموا، لأنّ هناک أسبابا تحظر إجمال الأسلوب فى الانزياح عمّا هو معيارىّ.

ويجب ألا نتركّز حول الأنماط المنزاحة عن الأصل فحسب، باعتبارها إبداعات برّاقة واضحة، بل إنّ دراسة الأسلوب الجارى على النّسق المألوف قد يبهرنا أكثر ممّا يبهرنا النّمط المنزاح عن الأصل.مثلما نراه من النّقاش اللغوىّ الذى أداره عبد القاهر الجرجانى حول قول النّابغة:

فــــإنّک كاللّيل الذى هو مدركى ‏‏ وإن خلت أنّ المنتأى عنک واسع

الشّاعر فى هذا البيت قد جاء بتشبيه لاتستطيع أن تحوّله إلى استعارة وأن تعامل الليل معاملة الأسد فى قولک (رأيت أسدا)؛ لأنّک لاتخلو من أحد أمرين: إمّا أن تحذف الصّفة وتقتصر على ذكر اللّيل مجرّدا، فتقول إن فررتُ أظلّنى الليلُ؛ وهذا محال لأنّه ليس فى الليل دليل على النّكتة التى قصدها الشّاعر من أنّه لايفوته، وإن أبعد فى الهرب؛ لسعة ملكه وطول يده. بل الفكرة التى يقدّمها التّعبير الجديد هى (إذا هربت منک استحالت الحياة كلّها علىّ ظلاما) أو (ضللت طريقى مثل من يضرب فى الليل) وهذا ما لم يهدف إليها الشّاعر. وإن لم تحذف الصّفة وجدت طريق الاستعارة فيه يؤدّى إلى التّعسّف؛ إذ لو قلت إن فررت منک وجدت ليلا يدركنى، وإن ظننت أنّ المنتأى واسع، والمهرب بعيد – قلت ما لاتقبله الطّباع؛ لأنّ العرف لم يجز بأن تجعل الممدوح هكذا. وينبغى الإشارة إلى أنّ الشّاعر اختار لفظة (الليلة) بدلا من (النّهار) – بما فيهما من الاحاطة والشّمول – لأنّ فى الأولى دلالة على موضع السّخط والغضب. (الجرجانى، ١٩٩١م: ٢٤٨٢٤٧؛ وأحمد بدوى، ١٩٦٢م: ٢٢٦)

فالنّابغة لم يحاول أن يتحرّک بعيدا عن الأنساق اللّغوية والنّحوية المألوفة؛ وإنّما تحرّک من طبيعة الموقف الإبداعىّ ذاته، والصّياغة عنده تأتى على نمط مألوف، ولكن مع ظهور إمكانات جمالية فى الأداء تستمدّ وجودها من قدرة الشّاعر ومن الموقف الشّعرىّ ذاته، ومن البعد الاستعمالىّ للألفاظ، الذى يكسبها كثافة فى الدّلالة.

لاتفوتنا الإشارة إلى أنّ هذا التّشبيه لايأخذ سمة منزاحة؛ لأنّ إنزياحية التّشبيه – حسب قول أحمد محمّد ويس – تحدث:

١. إذا كان التّشبيه مقلوبا: إنّما هو انزياح يرمى الشاعر من ورائه إلى تجديد ما بين يديه من صور يكون البلى قد داخلها فلم تعد تجذب المتلقّى. والحقّ من شأن التّشبيه المقلوب أن يحدث ـ بما يحدثه من الخروج عن العادة – شيئا من هذا الجذب.

٢. التّباعد بين الشّيئين أى الاعتماد على غير المألوف، وهو الذى يحدث فى النّفس العجب والأريحية وذلک أنّ موضع الاستحسان، ومكان الاستظراف والمثير للدّفين من الارتياح، والمتألّف للنّافر من المسرّة، والمؤلّف لأطراف البهجة أنّک ترى بها الشّيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين، كتشبيه الشّمس بالمرآة فى كفّ الأشلّ. (الجرجانى،

١٩٩١م: ١٣٠)

ولكنّ تشبيه النّابغة لايستوعب من التّباعد قدرا يصحّ إعطاءه سمة انزياحية بل اللّطف في البيت مرتهن بقدرة الشاعر وذكائه في وضع الكلمات موضعها واعتماده على التّشبيه دون الاستعارة.

٣. وقد عرض قدامة بن جعفر لأمر الانزياح أو العدول في التّشبيه ضمن ما أسماه ''التّصرّف في التّشبيه'' حيث يقول: «ومن أبواب التّصرّف في التّشبيه أن يكون الشّعراء قد لزموا طريقة واحدة من تشبيه شيء بشيء فيأتي الشّاعر بغير الطريق التي أخذ فيه عامّة الشّعراء.» (ابن جعفر، ١٣٠٢ش: ٣٩)

٤. الإتيان بما لم يفطن إليه أحد من قبل. (محمّد ويس، ٢٠٠٢م: ١٤٣)

إذا أردنا نقاش أو مقاربة هذا الأخير مع بيت النّابغة رأينا أنّ الشّاعر لايهدف (بذكر اللّيل) غير إبراز الشّمولية (أو القدرة) وموضع السّخط. وهذان الأمران لم يجهلهما العرب من قبل.كما يقول امرؤالقيس:

وليل كموج البحر أرخى سدولَه　　　علــيّ بــــأنواع الهموم ليبتلي

يريد: ربّ ليل يحاكي أمواج البحر في توحّشه ونكارة أمره أرخى عليّ ستور ظلامه، مع أصناف همومه ليختبر أمري وينظر ما عندي من الصّبر لشدائد الدّهر. (الزّوزني، ٢٠٠٦م: ٢٣)

وكقول الشّنفري:

ولــست بمحيار الظّلام، إذا انتحت　　　هُدى الهَوجَل العِسِّيف يهماءُ هَوجَلُ

يريد: لاأتحيّر في الظّلام إذا كانت الفلوات البعيدة المخيفة تُضلّ رشد الرّجل الأحمق. (المصدر نفسه: ١٤٨)

في هذين البيتين وأمثالهما دلالة على أنّ المعنى الذي قد ساقه النّابغة كان معروفا لدى العرب وهو بذلك لم يفاجئهم ولكن ماأكسب بيته قيمة جمالية أسلوبية ليس إلّا قدرته والبعد الاستعمالي للألفاظ كاختيار لفظة (الليل) والموقف الشّعري ذاته. أمّا قدرته فمرتهن – كما ذكرنا– بعدم حذف الأداة وعدم حذف الصّفة.فهو لم يغفل عن هذه الخفيات الدّقيقة.

النّظر إلى الأسلوب بوصفه انزياحا عن النّمط يواجه نقائص أخرى عديدة تضيع محاسنها، منها صعوبة تعيين الانزياح الذى من دونه أو دون إدراكه سوف يعجز المحلّل عن مواجهة النّصّ أو معالجته أسلوبيا، ولاتمرّ هذه الصّعوبة دون إثارة صعوبة أخرى انبثقت جرّاءها وعلى غرارها، وهى تعسّر الاهتداء إلى المسلك المعيارىّ الذى يعدّ الأسلوب انزياحا عنه: أى صعوبة التّوفّر على الجهاز القاعدىّ أو تشخيص المعيار.

إنّ نشدان الدّقّة فى تحديد الانزياح يلاقى بعض الخيبة، ذلك أنّ هذا التحديد يخضع – غالبا – لمحدّدات تاريخية وثقافية، وربّما يخضع للخبرة والمعرفة اللّتين تتعلّقان بالقواعد، فالسّياقات التّاريخية والثّقافية ربّما تحدّد أنماطا من الانزياح فى حقبة معينة فقط بحيث لاتمثّل تلك الأنماط انزياحا فى حقبة أخرى وسياق ثقافى آخر.

ومن هنا نستنتج أنّ القيم الأسلوبية هى قيم متغيرة وغير ثابتة، وربّما يعثر القارئ على بنى أسلوبية فى نصّ شعرىّ عائد إلى العصر الجاهلىّ لم تكن تمثّل أىّ ملمح أسلوبىّ بالنّسبة إلى قارئ عاصر ذلك النّصّ والعكس بالعكس.ولكى نحدّد الانزياحات فى نصّ أدبىّ معين لابدّ لنا من أن نتوفّر على معرفة دقيقة وحسّاسة بإزاء القواعد العامّة التى يقاس الانزياح فى ضوئها ومن دون تلك المعرفة فإنّنا نغفل كثيرا من الانزياحات التى يتوفّر عليها النّصّ الأدبى. وفضلا عن استحالة التوفّر على هذا الجهاز القاعدىّ وتحديده تحديدا مباشرا ودقيقا، فإنّ ممّا يؤخذ على المظهر الأسلوبىّ هذا، أو وجهة النّظر هذه، إهمالها لمقولتى الكاتب والقارئ وعدم أخذها بعين الاعتبار لاحتمال وجود انزياحات غير ذات أثر أسلوبىّ (مثل الأخطاء النّحوية) والعكس، أى وجود أثر أسلوبى (بالنّسبة للقارئ) دون وجود انزياح، ذلك أنّ ثمّة نماذج من النّصوص الأدبية تجعلنا فى حيرة إذا ما شئنا كشف أسلوبها فهى تخلو من الانزياح، ولكنها لاتخلو من أسلوب ما، مثال ذلك أسلوب سهل ممتنع. (رشيد الددة، ٢٠٠٩م: ١٩٢؛ الخويسكى، ٢٠٠٩م: ٢١)

ومثله قصيدة ''الطّلاسم'' لإيليا أبى ماضى حيث يقول:

جئتُ، لاأعلم من أين، ولكنّى أتيتُ

ولقد أبصرتُ قدّامى طريقا فمشيتُ

وسأبقى ماشيا إن شئتُ هذا أم أبَيتُ

كيف جئتُ؟ كيف أبصرتُ طريقى؟

لست أدرى

(أبوماضى، ١٩٨٩م: ١٩١)

إنّ الفكرة فى هذه القصيدة هى المنطلق الذى تبدأ منه عملية المعرفة فى الفلسفة قديما وحديثا. هذا المنطلق هو من أين أتينا؟ ولماذا؟ وكيف؟ وكتبها الشّاعر على شكل الموشّحات الأندلسية فقسّمها إلى وحدات مستقلّة تنتهى كلّ واحدة بقفلة تتكرّر (لست أدرى). ولكنّه لم يُخرِج القفلة من العادية إلى اللّاعادية، مع هذا إذا تحرّكنا وراء هذه التكراريات نراها تأخذ شكل ظاهرة أسلوبية تُكسِبُ المضمون حيوية وتأثيرا جماليا. فيبدو أنّ ما أكسب القصيدة روحا جمالية وميزها بالحدث الأسلوبىّ – فضلا عن الانزياحات الموجودة – هو ما يسمّونه ''خلق قواعد جديدة'' أو regularity extra (=قاعده افزايى).وهذا المصطلح (regularity extra) – حسب قول محمّد غلامرضايى – واحد من اثنين ينشئان النّتوءات الأدبية (=برجسته سازى =foregrounding). يرى غلامرضايى أن ''الأدبية'' تتكون من foregrounding التى هى وليدة عاملين هما:١. الانزياح ٢. خلق قواعد جديدة أو regularity extra. وهذه الأخيرة (قاعده افزايى) – كما يعرّفها غلامرضايى – ليست انحرافا عن اللّغة المعيار بل هى استخدام قواعد إضافية تزيد عن قواعد اللّغة المعيار حيث تصبح لغةُ الأثر – النّصّ– بواسطتها أدبية. ومن أنواع regularity extra المجانساتُ الصّوتيةُ والتّكراراتُ وأندادُها مما يصبغ الكلام لونا جماليا. (قاعده افزايى، انحراف از زبان هنجار نيست، بلكه به كار گرفتن قواعدى است اضافه بر قواعد زبان هنجار، آنچنانكه زبان اثر، ادبى شود.و هم صوتى ها و تكرارها و امثال آن كه باعث زيبايى كلام است از نوع قاعده افزايى است.) (غلامرضايى، ١٣٧٧ش: ٢٥–٢٨؛ وانظر إلى: علوى مقدّم، ١٣٧٧ش: ١٠١)

فإذا جعلنا ادّعاء محمّد ويس فيما يتعلّق بإعجاز القرآن المجيد عرضة للنّقاش رأيناه غير منتبه إلى مهامّ لمح إليها أئمّة البلاغة الكبار، فكان عليه أن يدقّق أكثر وأكثر فى هذا المهمّ. اللّهم ما له يوافق ابن نبىّ فى أنّ القرآن انزياح على الانزياح وأنّه مرتهن بتلك الانزياحات؟ صحيح أنّ المعجز هو ما جاوز قدرة البشر وهو انزياح عن الممكن

البشرىّ، ومن شأن وقوعه أن يثير الدّهشة والمفاجأة ولكن هذا لايعنى أنّ الدّهشة والمفاجأة لاتحدثان إلّا عن طريق الانزياح أو الانزياحات عن المألوف بحيث لايعرف الإنسان طرائق ذلک الإعجاز، بل معناه أنّ الإنسان لايستطيع الإتيان بمثله، وبينهما فرق كبير يتّضح بأمثلة قرآنية سنأتى بها بعد قليل.وسيتبين بها لنا أنّ القرآن شأنه أكبر من أن يكون إعجازه مرهونا مقصورا على الانزياحات.ولو كان مقصورا عليها لقد خلت آيات كثيرة من الإعجاز مع أنّها أتت أتمّ موافقة مع المعنى المسوق له الكلام.

ألا ترى أنّ الله سبحانه قال: ﴿لَّئِنِ اجْتَمَعَتِ الإِنسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَن يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا القُرْآنِ لاَيَأْتُونَ بِمِثْلِهِ﴾ وقال ﴿قُلْ فَأْتُوا بِعَشْرِ سُوَرٍ مِثْلِهِ﴾ وقال ﴿فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّنْ مِثْلِهِ﴾ تسنّى لنا أن نساير عبد القاهر الجرجانى فى نظريته ''النّظم'' وطه حسين. فيقول طه حسين: «ليس من اليسير بل ليس من الممكن أن نصدّق أنّ القرآن كان جديدا كلّه على العرب. ولو كان كذلک لما فهموه ولا وعوه، ولا آمن به بعضهم ولا ناهضه وجادل فيه بعضهم الآخر. إنّما كان القرآن جديدا فى أسلوبه، جديدا فيما يدعو إليه، جديدا فيما شرع للنّاس من دين وقانون. ولكنّه كان كتابا عربيا؛ لغته هى اللّغة العربية الأدبية التى كان يصطنعها النّاس فى عصره، أى فى العصر الجاهلى.» (حسين، ١٩٣٣م: ٦٩)

ويقول عبدالقاهر الجرجانى: «فهل يجوز أن يكون تعالى قد أمر نبيه بأن يتحدّى العرب إلى أن يعارضوا القرآن بمثله من غير أن يكون قد عرفوا الوصف الذى إذا أتوا بكلام على ذلک الوصف كانوا قد أتوا بمثله؟ ولابدّ من: لا؛ لأنّهم إن قالوا: يجوز، أبطلوا التّحدّى من حيث إنّ التّحدّى، كما لايخفى، مطالبته بأن يأتوا بكلام على وصف، ولاتصحّ المطالبة بالإتيان به على وصف من غير أن يكون ذلک الوصف معلوما للمطالَب...؛ لأنّه لايصحّ وصف الإنسان بأنّه قد عجز عن شىء، حتّى يريد ذلک الشّىء، ويقصد إليه ثمّ لايتأتّى له وليس يتصوّر أن يقصد إلى شىء لايعلمه، وأن تكون منه إرادة لأمر لم يعلمه فى جملة ولاتفصيل.» (الجرجانى، ٢٠٠١م: ٢٤٩)

مدار الإعجاز هو النظم، وهذا النظم كما شرحه عبد القاهر الجرجانى هو «ليس شيئا غير توخّى معانى النّحو فيما بين الكلم، وأنّک ترتّب المعانى أوّلا فى نفسک... ولا جهة لاستعمال هذه الخصال (أى حسن الدّلالة وتمامها ثمّ تبرّجها فى صورة تستولى على

هوى النّفس) غير أن يؤتى المعنى من الجهة التى هى أصحُّ لتأديته، ويختار له اللفظ الذى هو أخصّ به، وأكشف عنه وأتمّ له وأحرى أن يكسبه نبلا ويظهر فيه مزية.» (المصدر نفسه: ۲۵۳؛ وانظر إلى: أحمد بدوى، ۱۹۶۲م: ۱۱۹)

لم يؤمن عبد القاهر بأنّ الإعجاز ناشئ من تخير مفرداته لأنّ هذه المفردات لم تكتسب شيئا جديدا لم يكن لها من قبل أن توضع فى آيات القرآن، ولم يتغير معناها عن المعنى الذى كانت تدلّ عليه قبل أن يستعملها القرآن الكريم. ولا بأنّ الإعجاز أن كانت كلماته غير ثقيلة على اللّسان فخفّة كلمات القرآن لم تكن وحدها مدار الإعجاز؛ ولم يؤمن بأنّ الإعجاز ناشئ من أن كان للقرآن موسيقى تكوّنت من مواقع حركاته وسكناته، لأنّ الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة فى شىء وإلا وجب أن تكون القصيدتان بليغتين إذا اتّفقتا فى الوزن.ولم يؤمن كذلك بأنّ الإعجاز ناشئ عن هذه الفواصل التى فى أواخر الآيات لأنّ العرب قديرون على مجىء بالقوافى فى الشّعر، وقد توهّم بعضهم ذلك فمضى يعارض القرآن بجمل تنتهى بمثل فواصله.ولم يؤمن بأنّ مصدر الإعجاز وحده كان فى الاستعارة والكناية وألوان المجاز التى تنتر هنا وهناك فى القرآن الكريم؛ لأنّ ذلك يؤدّى إلى أن يكون الإعجاز فى آيات معدودة.إذا بطل أن يكون شىء من ذلك سببا للإعجاز لم يبق سوى النّظم مصدرا لهذا الإعجاز. (أحمد بدوى، ۱۹۶۲م: ۸۶-۸۷)

هذا المعنى (أى: النظم) من أبرز معانى الأسلوب فى الدّراسات الحديثة. (الخويسكى، ۲۰۰۹م: ۲۳) والنّظم لايختزل إلى الانزياحات كما تصوّره محمّد ويس؛ ألا ترى أنّ المعنى فى القرآن قد جاء من الجهة التى هى أصحُّ لتأديته، واختير له اللفظ الذى هو أخصّ به، وأكشف عنه وأتمّ له وأحرى أن يكسبه نبلا؟ ألا ترى أنّ الإعجاز فى الآيات التّالية مرتهن بنظمها: ﴿وَإِنْ عَاقَبْتُمْ فَعَاقِبُواْ بِمِثْلِ مَا عُوقِبْتُم بِهِ وَلَئِن صَبَرْتُمْ لَهُوَ خَيْرٌ لِّلصَّابِرينَ وَاصْبِرْ وَمَا صَبْرُکَ إِلاَّ بِاللهِ وَلاَ تَحْزَنْ عَلَيْهِمْ وَلاَ تَکُ فِى ضَيْقٍ مِّمَّا يَمْكُرُونَ إِنَّ اللهَ مَعَ الَّذِينَ اتَّقَواْ وَّالَّذِينَ هُم مُّحْسِنُونَ﴾ (النّحل: ۱۲۶-۱۲۸)

و ﴿وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُواْ أَإِذَا كُنَّا تُرَاباً وَءَابَآؤُنَآ أَءِنَّا لَمُخْرَجُونَ لَقَدْ وُعِدْنَا هَاذَا نَحْنُ وَءَابَآؤُنَا مِن قَبْلُ إِنْ هَاذَآ إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ قُلْ سِيرُواْ فِى الأَرْضِ فَانْظُرُواْ كَيْفَ كَانَ

عَاقِبَةُ الْمُجْرِمِينَ وَلاَتَحْزَنْ عَلَيْهِمْ وَلاَتَكُن فِى ضَيْقٍ مِّمَّا يَمْكُرُونَ﴾ (النّمل: ٧٠-٦٧)

فالمعنى قد جاء موافقا كلّ الموافقة مع شأن نزوله وكل كلمة قد وُضِعَت موضعها من النّظم الدالّ على إعجازه وربّما تُظهِر انزاحيةُ فعل (كان) هذا النّظمَ أكثر وضوحا فقال فى الأولى (ولاتک فى ضيق) وفى الثّانية (ولاتكن) وذلک أنّ السّياق مختلف فى السورتين، فالآيات الأولى نزلت حين مثل المشركون بالمسلمين يوم أحد، بقروا بطونهم وقطعوا مذاكيرهم فوقف رسول الله (ص) على حمزة وقد مثل به فرآه مبقور البطن فقال: أمّا والّذى أحلف به لئن أظفرنى اللهّ بهم لأمثلنّ بسبعين مكانک، فنزلت فكفّر عن يمينه وكفّ عمّا أراده، وأوصاه بالصّبر ثمّ نهاه أن يكون فى ضيق من مكرهم فقال له: (ولاتک فى ضيق ممّا يمكرون) أى لايكن فى صدرک أىّ ضيق مهما قلّ. وهو تطمين من اللهّ لرسوله وتطييب له مناسب لضخامة الأمر وبالغ الحزن، أو هو من باب تخفيف الأمر وتهوينه على المخاطب، فخفّف الفعل بالحذف إشارة إلى تخفيف الأمر وتهوينه على النّفس. أمّا الآيات الثّانية فهى فى سياق المحاجّة فى المعاد وهو ممّا لايحتاج إلى مثل هذا التّصبير. (السّامرّايى، ٢٠٠٧م: ٢١١)

النتيجة

طبقا لما عالجناه هذه المقالة باستخدام آليات مثالية استدلالية لايمكن اعتبار الأسلوب علم الانزياحات. ولهذا نرى عددا غير قليل من الدارسين يعدّون الانزياح واحدا من أنواع الأساليب العديدة، والواقع أنّ الأسلوبية قد تمثّلت فى العديد من الاتّجاهات، ومنها: الأسلوبية التّعبيرية، الأسلوبية الإحصائية، الأسلوبية الوظيفية، الأسلوبية التّأثيرية، الأسلوبية البنائية، الأسلوبية اللّغوية، الأسلوبية الأدبية، أسلوبية الانزياح.

من ثمّ الاعتقاد بانزياحية الأسلوب أو بأنّ الأسلوب هو الانزياح عن النّمط العادى وحده يلاقى مشاكل كثيرة لاتخفى عن العيون الفاحصة ونحن فى هذه المقالة أشرنا من بين تلک الكثرة إلى بعض ما رأيناه أكثر أهمية وأقرب من الوضوح فطبّقناه على بعض الأبيات والآى القرآنية.بعد هذا كلّه يمكننا اختصار تلک النقائص المشار إليها فى النّصّ على نحو ياتى:

۱. هناک نصوص تخلو من انزياح أو انزياحات عن المعايير ولکنّها ذات أثر أسلوبیّ. فقد تُعجِبُنا دراسة الأسلوب العادیّ أکثر ممّا يعجبنا النّمط المنزاح عن الأصل وذلک کما رأيناه تمثّل فی بيت النّابغة. هناک أيضا انزياحات غير ذات أثر أسلوبیّ مثل جميع الأخطاء النّحوية ومثلما شرحناه فی شأن الاستعارات والمجازات التی يحدث فيها عرض الانزياح من دون نفيه وذلک لعدم وجود علاقة بين عرضه ونفيه بعبارة أخری لعدم وجود علاقة بين المعنی المنقول عنه والمنقول إليه، ومثل هذه الانزياحات نعتبرها أخطاء تخلو من قيمة أسلوبية.

۲. إجمال الأسلوب فی الإنزياح عن النّسق المألوف يعيی دارس النُّص وقارئه عن مواجهته أو معالجته أسلوبيا وذلک لأجل صعوبة تحديد کلّ من الانزياح ومعياره.

۳. ظاهرة ''خلق قواعد جديدة'' کطريقة تعطی الأثرَ قيمةً جماليةً تنقض نظرية انزياحية الأسلوب، وذلک مثّلناه بقصيدة الطّلاسم لإيليا أبی ماضی.

۴. إعجاز القرآن مرتهن بالنظم الذی عرّفه عبد القاهر الجرجانی ولا بانزياحاته وحدها.ولو کان مقصورا عليها لقد خلت آيات کثيرة من الإعجاز. وهذا النّظم من أبرز معانی الأسلوب فی الدّراسات الحديثة.ومما ينطبع من کلام طه حسين أنّه أيضا يری أنّ إعجاز القرآن من حيث تراکيبه متناثر فی نظمه وهو يعبّر عن هذا النّظم بلفظة ''الأسلوب''.هذا الاعتبار دلالة أخری علی أنّ الانزياح واحد من أنواع الأساليب العديدة.

المصادر والمراجع

القرآن الکريم.

ابن جعفر، قدامة. ۱۳۰۲ق. *نقد الشّعر*. الطّبعة الأولی. قسطنطينية: الجوائب.

ابن ذريل، عدنان. ۱۹۸۹م. *النّقد والأسلوبية بين النظرية والتّطبيق*. دمشق: اتّحاد کتاب العرب.

أبو ماضی، إيليا. ۱۹۸۹م. *ديوان إيليا أبی ماضی*. بيروت: دار العودة.

أحمد بدوی، أحمد. ۱۹۶۲م. *عبد القاهر الجرجانی وجهوده فی البلاغة العربية*. القاهرة: مکتبة مصر.

الجرجانی، عبد القاهر. ۱۹۹۱م. *أسرار البلاغة: قرأه وعلّق عليه محمود محمّد شاکر*. الطّبعة الأولی. جدة: دار المدنی.

الجرجاني، عبد القاهر. ٢٠٠١م. *دلائل الإعجاز: علّق عليه السّيد محمّد رشيد رضا*. الطّبعة الثالثة. بيروت: دار المعرفة.

حسين، طه. ١٩٣٣م. *فى الأدب الجاهلى*. الطّبعة الثّالثة. القاهرة: فاروق.

الخويسكى، زين كامل. ٢٠٠٩م. *فى الأسلوبيات*. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

رشيد الددة، عبّاس. ٢٠٠٩م. *الانزياح فى الخطاب النّقدى والبلاغى عند العرب*. الطّبعة الأولى. بغداد: دار الشّؤون الثّقافية العامّة.

الزّوزنى، حسين بن أحمد. ٢٠٠٦م. *شرح المعلّقات السّبع للزّوزنى ومعها لامية العرب للشّنفرى: تدقيق ودراسة محمّد فوزى حمزة*. الطّبعة الأولى. القاهرة: مكتبة الآداب.

السّامرّايى، فاضل صالح. ٢٠٠٠م. *الجملة العربية والمعنى*. الطّبعة الأولى. بيروت: دار ابن حزم.

السّامرّايى، فاضل صالح. ٢٠٠٧م. *معانى النّحو*. الطّبعة الأولى. المجلّد الأول. بيروت: دار إحياء التّراث العربى.

سليمان، فتح اللّه أحمد. ٢٠٠٨م. *الأسلوبية: مدخل نظرىّ ودراسة تطبيقية*. الطّبعة الأولى. القاهرة: دار الآفاق العربية.

سانديرس، فيلى. ٢٠٠٣م. *نحو نظرية أسلوبية لسانية*. ترجمة خالد محمود جمعة. الطّبعة الأولى. دمشق: دار الفكر.

شفيعى كدكنى، محمّد رضا. ١٣٨٩ش. *موسيقى شعر*. الطّبعة الثّانية عشرة. طهران: نشر آگه.

شميسا، سيروس. ١٣٧٥ش. سبک *شناسى*. الطبعة الرّابعة. طهران: فردوسى.

صفوىّ، كورش. ١٣٩٠ش. *از زبان شناسى به ادبيات*. الطّبعة الثّالثة. المجلّد الأوّل. طهران: سوره مهر.

عبد المطلب، محمّد. ١٩٩٤م. *البلاغة والأسلوبية. الطّبعة الأولى*. بيروت: الشركة المصرية العالميّة للنشر– لونجمان.

علوى مقدّم، مهيار. ١٣٧٧ش. *نظريه هاى نقد ادبى معاصر(صورتگرايى وساختارگرايى)*. الطبعة الأولى. طهران: سمت.

غلامرضايى، محمّد. ١٣٧٧ش. سبک *شناسى شعر پارسى از رودكى تا شاملو*. الطبعة الأولى. طهران: نشر جامى.

محمّد ويس، أحمد. ٢٠٠٢م. *الانزياح فى التّراث النّقدى والبلاغى*. دمشق: اتّحاد الكتاب العرب.

محمّد ويس، أحمد. ٢٠٠٥م. *الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية*. الطّبعة الأولى. بيروت: مجد.

المسدّى، عبد السّلام. ١٩٧٦م. *الأسلوبية والأسلوب*. الطّبعة الثّالثة. طرابلس: الدّار العربية للكتاب.

ميرصادقى(ذو القدر)، ميمنت. ١٣٨٥ش. *واژه نامه هنر شاعرى*. الطّبعة الثّالثة. طهران: كتاب مهناز.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الخامس – ربيع ١٣٩١ش/آذار٢٠١٢م

الأثر الفنى للقصّة القرآنيّة فى بناء قصّة يوسف وزليخا الفارسيّة (كتاب مثنوى معنوى نموذجا)

مظهر مقدمى فر*
حميرا حميدى**

الملخص

يعتمد القرآنُ الكريم على القصّة ويعتبرها من الوسائل الهادفة إلى إصلاح الإنسان وتربية فكره، ويعالج من خلالها قضايا الإنسان فى أحواله المختلفة على مرّ العصور والأزمان. فالقرآن ليس مجرد تاريخ للأنبياء ولا تاريخ الملوك وأبطال القصص؛ فمن الأنبياء مَن أغفل القرآن ذكر أسمائهم، ﴿وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا رُسُلًا مِنْ قَبْلِکَ مِنْهُمْ مَنْ قَصَصْنَا عليک وَمِنْهُمْ مَنْ لَمْ نَقْصُصْ عليک﴾ (غافر:٧٨) فالغاية من التركيز على شخصيّة الأنبياء فى القرآن ليست إلا تنوير الأذهان وإرشاد الأنام باتّباع درب الأخيار. فقصص القران كان لها تأثير بالغ على نتاجات الشعوب الإسلامية ولاسيّما الشعب الإيرانى المسلم فأخذ الشعراء بنصيب وافر منها. فجاءت هذه الدراسة لتتناول عناصرالقصّة الفارسيّة التى تأثّرت بالقصّة القرآنيّة، ومظاهر هذا التأثّر، مستعرضة تجلّيات القصة القرآنية فى كتاب مثنوى معنوى من خلال معالجة قصة يوسف وزليخا ودراستها دراسة فنّية باعتبار عنصر الشخصية، والزمان والمكان.

الكلمات الدليلية: القصة القرآنية، مولانا جلال الدين، مثنوى معنوى، يوسف وزليخا، عناصرالقصة.

*. دكتوراه فى اللغة العربية وآدابها من الجامعة الإسلامية، لبنان.
**. طالبة الماجستير بجامعة آزاد الإسلامية فرع طهران الشمالية، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.عبدالحميد أحمدى
Mazhar_2007_m@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/٢٤هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٣/٤هـ. ش

المقدمة

ترجع أهمية هذا الموضوع الذى تمّ اختياره إلى مكانة القصّة القرآنيّة فى الثقافة الإسلاميّة، وإلى قوّة تأثيرها فى القصّة الفارسيّة، وإبراز دورها ومكانتها فى تنوير الأفكار فى المجتمع الايرانى، مع بيان ما يتّصل بذلک من مواعظ وعبر. فالإسلام عندما حلّ بإيران انبثقت لدى الايرانيّين طاقات علميّة وفكريّة هائلة، ووجدوا أنفسهم منجذبين إلى هذا الدين القويم، فأقبلوا عليه بشوق، وراح الشعراء ينشئون القصص وسيلة لبيان طريقتهم، وشرح ما تدفّق من إدراكهم. «فالشعر القصصى فى آداب الشعوب الإسلاميّة قد ازدهر على يد الفرس وتنوّعت فنونه. ولقدكان المثنوى (قالب من قوالب الشعر) هو الشكل الأدبى الذى صاغ فيه الفرس ملاحمهم ورواياتهم ومطوّلاتهم الأدبيّة والتعليمية.» (كفافى، ۱۹۷۱م: ۲۸۰)

وفى هذه الدراسةبحسب مقتضياتها سنحاول الالتزام بمنهج استقرائى تحليلى مقارن، وبمقولاته التى تفصح عن مستويات النص القرآنى وانعكاسه على القصّة الفارسيّة فى أجلى صورة وأكثرها وفاءً للنص القرآنى، لأنّ السرد مصطلح عام يتناول القصّة أو الأحداث أو استنباط الأسس التى يقوم عليها القصّ، وما يتعلق بذلک من نظمٍ تحكم إنتاجه وتلقّيه ونقده. والسرد أحد تفريعات البنيويّة الشكلانيّة كما تبلورت فى الدراسات النقديّة الحديثة. فالأصل فى التعبير عن الحقائق هو (السرد)، ذلک أنّ الإخبار عن الشىء يتمّ عادةً من خلال عرضه على نحو خبرى. (البستانى، ۱۳۸۲ش: ۱۲۴) فهو بوصفه مسباراً، يكشف عن القيمة الفنيّة للقصّة القرآنيّة ومدى تجلّياتها فى القصّة الفارسيّة، من خلال فحص مكوّنات البنية السرديّة للقصّة، ومثالها الوظائفى، وأنماط الشخصيّات فيها، وبنية الزمان، وبنية المكان، وصيغ السرد. فمن الشعراء العظام الذين تأثّروا بالقرآن فى معانيه وما قصّ من قصص وبدى ذلک واضحا وجليّا فى نتاجاتهم الأدبية مولانا جلالُ الدين الرومى.

جلال الدين محمد بلخى(المولوى)

ولد مولانا جلال الدين محمد بن حسين بهاء الدين البلخى، فى مدينة بلخ سنة

٦٠٤ق. لقّبه بعض مريديه من الصوفيّة «خداوندگار»، و»مولانا»، و»المولوى». (بدوى، ١٩٨١م: ٤٠٩) وأمّا سبب شهرته بالرومى فراجع لطول إقامته فى مدينة قونية بتركيا، حيث قضى أكثر عمره فيها، وتوفى هناک سنة ٦٧٢ق/١٢٧٣م عن عمر بلغ نحو سبعين عاماً. (تلميذ، ١٣٧٨ش: ١١؛ وفروزانفر، ١٣٥٤ش: ٥) يُعدّ المولوى من أعظم شعراء الإسلام ومن أقطاب الشعر الصوفى فى العالم، عاش وازدهر فكره فى ظلّ وارف من حضارتنا الإسلامية. (كفافى، ١٩٧١م: ٤٨٥) وكانت مصادر ثقافة الشاعر متعدّدة إلى أبعد الحدود، ويرجع تعدّد هذه المصادر إلى تعدّد المناسبات التى كان الشاعر يلجأ فيها إلى إيضاح أفكاره بالقصص والتمثيل. أول هذه المصادر دون أدنى شکّ هو القرآن؛ ومن أشهر القصص فى المثنوى قصّة "الأمة والملک"، وهى شبكة متداخلة من الرموز الصوفيّة التى يحيل بعضها إلى بعض، وتؤصّل للرؤية الصوفيّة من واقع الإنسان وآلامه وقلبه.

قصص مثنوى معنوى

كتاب مثنوى معنوى للمولوى من الآثار القيّمة ، يحتوى هذا الكتاب ستّة أقسام عُرفت باسم الدفتر، إلى جانب ٢٦ ألف بيت من الشعر منظومة على بحر الرمل، وقد عرض الشاعر مطالبه عن طريق القصص والتمثيل، فهو فى كتابه هذا والذى يشبه الكتب المقدسة إلى حدّ كبير أفاد من القصّة للتأثير فى الناس، وقد حشد لذلک كلّ طاقته الروحيّة وإمكاناته، فلا يكاد يعرض معنى من المعانى إلا ويوضحه بقصّة يستعير أدواتها من حياة الناس اليوميّة. فكتاب ''مثنوى معنوى'' يحتوى (٢٥٦٤٩) بيتا من الشعر، وهو كتاب ذو مكانة عالية عند الناس، سعى فيه الشاعر إلى بلوغ الكمال الإنسانى متوخّياً النصح والإرشاد والإصلاح الإجتماعى؛ فيصفه هو بنفسه قائلا: «هذا كِتابُ الْمَثنَوى ، وَهُوَ أُصولُ أُصولِ أُصولِ الْدّين، فى كَشْفِ أَسْرارِ الْوصولِ وَالْيَقين، وَهُوَ فِقْهُ اللَّهِ الاكْبَر، وشَرْعُ اللَّهِ الازْهَر، وَبُرهانُ اللَّهِ الأَظْهَر، مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكاةٍ فِيها مِصْباحٌ، يُشْرِقُ إِشْراقاً أَنْوَرَ مِنَ الْإِصْباحِ...» (مولوى، ١٣٨٤ش: ٣) وهنا يظهر تأثّر المؤلّف بالقرآن، واستيعابه للمضامين الثقافيّة والأسلوبيّة التى تضمّنها كتاب الله.

أشعار "مثنوى معنوى" تعدّ من أرقى الأشعار؛ وقد تعارف أهل إيران على تسمية "مثنوى معنوى" بالقرآن الپهلوى، ويقصدون بذلک القرآن الفارسى. (براون، ۲۰۰۱م: ۶۹۵) وقد اشتمل المثنوى على نحو ۴۷۵ قصّة، نجح الدارسون فى ردّ كثير منها إلى أصول سابقة ذات مصادر متعدّدة. أوّل هذه المصادر بدون شکّ هو القرآن وقصص الأنبياء؛ فقصّة يوسف (ع) قد وردت فى مواضع متعدّدة من المثنوى، وكذلک قصّة سليمان وغيرهما من الرسل والأنبياء. (كفافى، ۱۹۷۱م: ۴۹۸) وبعض هذه القصص يتعلّق بطرف من سيَر كبار الصحابة أو الصوفيّة والزهاد والملوک والحكماء، وكذلک الفلاسفة أو الأطباء.

والفنّ القصصى عند المولوى ليس غاية فى حدّ ذاته، وإنّما كان يستخدم القصص وسيلة لإيضاح آرائه. وكان هذا الأمر سبباً فى أنّ الشاعر استخدم المادّة القصصية الشائعة من جهة، ولم يسرد القصة بوصفها وحدة متماسكة من جهة أخرى، بل كثيراً ما كان يصل إلى نقطة منها، ثم يستأنف حديثاً آخر من هذه النقطة معلِّقاً عليها، مستخلصاً الحكمة التى تنطوى عليها، ثم يعود بعد ذلک الاستطراد إلى متابعة القصّة. والظاهر أنّه كان يتّخذ القصّة وسيلة لتشويق المستمع لمتابعة آرائه؛ وفى بعض الأحيان كان يعبّر عن ضيقه، لأنّ المستمع ينشغل قلبه بحوادث القصّة عن متابعة مغزاه. (المصدرنفسه: ۱۰)

الجانب الفنى فى القصة

إنّ العمل القصصى كأىّ نوع أدبى يقوم على أساس المرسلة التى تكون موجّهة من مرسِل إلى مرسَل اليه،أو بين متكلّم أو قارىء بشكلٍ عام؛ وما يميّزه من غيره هو تلک التقنيّات والمؤشّرات التى تحكم عالم القصص. «فالقصص مثله مثل أىّ ظاهرة لغويّة يقوم على علاقة توصيل بين متكلّم ومستمع، بين راوٍ ومتلقٍّ.» (قاسم، ۱۹۸۵م: ۱۳۰) ولمّا كان الراوى فى عالم القصص، هو غير الراوى فى القصص القرآنى، من الضرورى أن ننطلق فى الحكم على العمل الأدبى من خلال النص وما يحمله من سمات ومزايا، ويكون النص أو العمل الفنى هو المرجع الأساس الذى بُنى عليه الحكم وتحدّدت على أساسه العلاقة بين القصص القرآنى والقصّة الفارسيّة.والأدب الفارسى قد عرف منذ القدم

ألواناً عديدة من فن القصص باعتباره جزءا من آداب الشرق. (علوب، ١٩٩٣م: ٨) والقصة القرآنية تجلّت بوضوح عند الشعراء الإيرانيين ولاسيّما قصة «يوسف وزليخا" التى قام بتوظيفها العديد من الشعراء، ومنهم مولانا جلال الدين.

الشخصيّات القرآنية عند مولانا فى سرده لقصّة يوسف وزليخا

تتغاير الشخصيّة فى القصّة القرآنية مع غيرها وتتميّز عنها بمعتقداتها ومزاياها ومستواها الثقافى الحضارى؛ وهذا ما أكّده مرتاض فى قوله: «تتعدّد الشخصيّة الروائية بتعدّد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيّات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشريّة التى ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود.» (مرتاض، ١٩٩٨م: ٨٣) يضاف إلى ذلک اختلاف زمن الشخصيّة الذى يفرض عليها إلى حدّما الالتزام بعادات وتقاليد وقيم متنوّعة تسايرها أو تحاربها؛ فهناک من الشخصيّات القرآنية ما تتصف ببعدها عن المصالح الذاتيّة والفردية وبخاصّة شخصيّات الأنبياء التى كانت تحرص على نشر الدعوة إلى الايمان بالله الواحد، وتلتزم المبادىء التى تدعو اليها، وتسهر على مصالح الناس من خلال الدعوة وتكره الفساد، وتحاربه. ومنها ما تتميّز بأنانيّتها وحرصها على مصالحها الشخصيّة كنمرود، وإخوة يوسف، وزوج العزيز...

إنّ شخصيّات القرآن إنسانيّة عاشت الواقع وانطلقت منه بأحداثها ومواقفها، وكذلک الشخصيات عند المولوى، فهى بشريّة تمثّل الحياة فى نواحيها المختلفة. فقد أفادت قصصه من شخصيّات القرآن فى جوانب متعدّدة، وتميّزت عنها فى جوانب أخرى، والأسباب فى ذلک كثيرة: منها ما هو متعلّق بالأهواء والمذاهب والأيديولوجيّات، ومنها ما هو متعلق بالثقافات، ومنها ما له علاقة بالزمان والمكان. وفى قصّة (يوسف وزليخا) للمولوى لا بدّ من الوقوف على دراسة الشخصيّات ودراسة نظام العوامل والرغبات، لاكتشاف بعض مميّزاتها، ومراقبة حجم تأثّرها بالقرآن الكريم فى نواحى مختلفة.

ففى قصة يوسف يتجلى العامل الموضوع فى الدعوة إلى الله وقيادة الشعب إلى برّ الأمان؛ إلاّ أنّ هناک عامل مناوىء يحول دون تحقيق العامل الموضوع ألا وهو السجن، ولكن هذا العامل المناوىء شكّل الانطلاقة للعوامل المساعدة المتمثّلة فى علمه بالرؤيا،

الأمر الذى دفع بالملك إلى النظر فى مسألة مكوثه فى السجن، ورأى فيه مساعداً له على الابتعاد بقومه من الفقر.

إنّ دعوة يوسف المحدودة فى السجن كانت المدخل إلى عالم الدعوة الواسع وإلى السلطان؛ فالنبى يوسف(ع) هو الذى يرغب ويسعى إلى تحقيق رغبته متّبعاً فى ذلک الطرق المستقيمة للوصول إلى الهدف. وأما العامل الموضوع فيتمثّل فى رغبة النبى فى نشر الدعوة وإنجاح مهمّته. وهذا جدول يوضح دوائر هذه العلاقات والعوامل:

الموضوع	العامل المرسل	العامل المرسل اليه	العامل المساعد	العامل المناوىء	النتيجة
الدعوة إلى الله	– نشر الدعوة – تصحيح العقيدة – نبذ الشرک	– قوم يوسف – تحقيق الذات	– الوحى – الإيمان – علم الرؤيا – التصميم وعدم التنازل رغم العقبات – الشاهد	– علاقة إخوته به – أبعاده من أبيه – امرأة العزيز – العزيز – السجن – تغاضى العزيز عن الحقيقة	– يوسف عزيز مصر – يوسف مخلّص مصر من المجاعة – يوسف محط أنظار القوم – يوسف جامع العائلة ومبدد الكرب عن أبيه

– **شخصيّة يوسف:** تمثّل شخصيّة يوسف الشخصيّة الرئيسة فى قصّة (يوسف وزليخا) لمولانا، وتتميّز عن غيرها بصفات كثيرة، وهنا نلحظ أنّ المولوى أراد التركيز على الهويّتين الأخلاقيّة والنفسيّة، انطلاقاً من علاقة ذلک بالمجتمع وبأحداث القصّة.لأن ّهذه القصّة هى قضيّة إنسانيّة واجتماعيّة فى آن واحد، وقد اقتبسها من القرآن فى قصّته التى أطلق عليها «أجمل القصص»، لأنّها تحمل كلّ العناصر الفنيّة للقصّة بترتيب خاص، وأشار فيها إلى فتنة الجمال وإلى كيفيّة التعامل مع هذه الفتنة بوصفها نعمة لا نقمة، تبعد الإنسان أحيانا من أخلاقيّاته ومن إيمانه إذا لم يحسن التحكم بها؛ يقول مولانا:

یوسفم در حبس تو ای شه نشان	هین ز دستان زنانم وا رهان
از سوی عرشی که بودم مربط او	شهوت مادر فکندم که «اهبطوا»
پس فتادم زان کمال مُسْتَتِم	از فن زالی به زندان رحم
روح را از عرش آرد در حطیم	لا جرم کید زنان باشد عظیم
ناله از اخوان کنم یا از زنان	که فکندندم چو آدم از جنان

(مولوی، ۱۳۸۴ش: ۱۰۸۱)

– یا أیها الملیک، أنا یوسف فی سجنک، وهیا خلّصنی من أیادی النسوة! – إن شهوة الأم قد أَلَقت بی من ناحیة العرش الذی کنت عاکفاً علیه قائلة: اهبطوا. – فسقطت من ذلک الکمال التام، بحیلة امرأة عجوز فی سجن الرحم.– إنها تأتی بالروح من العرش إلی الارض، لاجرم فی ذلک فالنساء کیدهنّ عظیم.إشارة إلی ﴿إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ﴾ (یوسف: ۲۸)– فیا تری أأشکو من الإخوان أو من النسوة؟! الذین أَلقوا بی کآدم من الجنان. إشارة إلی ضغط امرأة العزیز علی یوسف، ﴿وَلَئِن لَّمْ يَفْعَلْ مَآ آمُرُهُ لَيُسْجَنَنَّ﴾ (یوسف: ۳۲)

فیوسف، علیه السلام، عندما رأی من النساء غمزات تُوحی إلیه بأن یُعرّض نفسه لتلک الورطة التی ستؤدی به إلی السجن؛ طلب من الملک تخلیصه من أیدی النسوة، خصوصاً من ید امرأة العزیز ومن مجموع النسوة اللاتی جمعتهنَّ امرأة العزیز، وهُنَّ اللاتی طلبْنَ منه غَمْزاً أن یُخرج نفسه من هذا الموقف. ولعلّ أکثر من واحدة منهنّ قد نظرت الیه فی محاولة لاستمالته، وللعیون والانفعالات وقَسَمات الوجه تعبیر أبلغ من الکلام، وقد تکون إشارات عُیونهنّ قد دَلَّتْ یوسف علی المراد الذی یطلبنه؛ والسجن هنا أفضل لدیه من أن یوافق امرأة العزیز علی ارتکاب الفحشاء، أو یوافق النسوة علی دعوتهن له أن یُحرِّر نفسه من السجن بالاستجابة لها، ثم یخرج إلیهنّ من القصر من بعد ذلک. ولکنّ یوسف دعا ربّه، فقال: ﴿إِلاَّ تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ اليهنَّ وَأَكُن مِّنَ الْجَاهِلِينَ﴾ (یوسف: ۳۳) إنّ یوسف یعرف أنّه من البشر؛ وإنْ لم یصرف الله عنه کیدهُنَّ، لاستجاب لغوایتهن ولأصبح من الجاهلین الذین لایلتفتون إلی عواقب الأمور. ومع أنّ السجن أمر کریه؛ إلاّ أنّه قد فضَّله علی معصیة خالقه، لأنه لجأ إلی المُربِّی الأول، لتأتی

الاستجابة منه سبحانه. ولمعرفة تجلّيات شخصيّة يوسف عند مولانا نقوم باستعراضها من نواحی مختلفة.

أولا: الهوية الأخلاقيّة: إنّ يوسف قد ظهر فی قمّة الأخلاق النبيلة، وهذا ما أكّدته أفعاله وردات فعله؛ ولاسيما فی معاملته لإخوته الذين رموا به فی الجبّ حيث تداركته يد العناية الإلهية فأخرجته من قعر البئر إلى منصّة الحكم:

چون در افكندند يوسف را به چاه	بانگ آمد سمع او را از اله
كه تو روزی شه شوی ای پهلوان	تا بمالی اين جفا بر رويشان

(مولوی، ج۳، ۱۳۸۴ش: ۴۵۹)

– عندما ألقوا بيوسف فی البئر، هتف به هاتف من الله تعالی.– يا أيّها البطل! إنّک فی يوم من الأيام سوف تصير ملكاً،حتی تخجلهم بمعاملتک الحسنة ممّا ارتكبوه بحقک من قسوة وجفاء.

يعنی أنّ يوسف كان فی عناية الله، فی الجب وفی قصر العزيز وهو مملوک، فكان رجلاً أميناً حافظا لعرض سيّده، لم يستغلّ جمال ظاهره وإعجاب زوجة الملک به، ليسير وراء شهواته ويخون سيده، بل ترفّع عن غرائزه وشهواته وكبح جماح نفسه ورفض الإستجابة؛ فظلّ شخصيّة محافظة على كرامتها، وإن كان الثمن حريّته؛ فهو قبل أن يُلقی به فی السجن هُدّد وعرف أنّ السجن سيكون مصيره إن لم يستجب لهذه الرغبات التی يستجيب لها الكثيرون من عالم البشر ويجدونها فرصة ثمينة، ومع ذلک رفض التنازل عن أخلاقيّاته، فهو قد فضّل السجن على الوقوع فی هذه الخطيئة.

ناله از اخوان كنم يا از زنان	كه فكندندم چو آدم از جنان

ثانياً: الهويّة الثقافيّة: حظی يوسف بالكثير من العلم والثقافة، ولا غرابة فی ذلک لأنّ الله قد اجتباه وعلّمه تأويل الاحاديث. (الخالدی، ج۱، ۱۹۹۸م: ۹۰) فتغلّب بعلمه وثقافته على مصاعب السجن من خلال تأويله أحلام رفيقيه ثم تأويله حلم العزيز، فتحوّل من إنسان مملوک معاقب على تهمة لم يرتكبها إلى إنسان متحرر من تلک القيود القاهرة، ليستلم زمام الحكم وينقذ البلاد عبر خطّة اقتصاديّة وضعها لتخليص مجتمعه من الفقر والمجاعة. وهكذا تحوّلت شخصيّة يوسف ليحكم بالعدل ويوزّع ثروات البلاد على

مستحقّیها دون تمییز، حتّی إخوته لم یحجب عنهم المساعدة. یقول المولوی:

همچو یوسف کاوبدید اول به خواب　　　کـــــه سجودش کرد ماه وآفتاب

(مولوی، ج۴، ۱۳۸۴ش: ۷۲۹)

یوسف مه رو چو دید آن آفتاب　　　شـد چنان بیدار در تعبیر خواب

(المصدر نفسه، ج۲: ۲۲۵)

– فمثله کمثل یوسف(ع) الذی رأی فی المنام أول ما رأی أن الشمس والقمر قد سجدا له. – فیوسف(ع) الذی کالبدر جمالا عندما رأی الشمس فی منامه، صار یقظا هکذا فی تعبیر الأحلام.

ثالثاً: الهویّة النفسیّة: تمیّزت شخصیّة یوسف بنفسیّة راقیة مترفّعة عن الدنایا وعن المصالح الشخصیّة والمآرب الخاصّة، وکانت متعالیة علی الأحقاد؛ فیوسف صفح عن إخوته الذین أرادوا الخلاص منه وسعوا لذلک، وصفح عن زوج الملک التی رمته فی السجن سنین وسنین ظلماً وعدواناً بسبب رغباتها الجنسیة، وترفّع عن أحقاده عندما غدا فی مرکز الحکم، لم ینتقم لنفسه من إخوته، وکذلک لم ینتقم لنفسه من زوج العزیز، فقد وُضع فی السجن بسببها ولکنه صبر علی سجنه، ورفض الخروج قبل إعلان الحقیقة أمام الملأ، وهنا تظهر قوّة شخصیّته وجدیّتها فی الحیاة، وصبره علی إغراءات امرأة العزیز له لیثبت أنّ السید لا یمکنه التحکّم بمملوکه بکلّ ما یملک وبخاصّة فی رغباته، وهذه طبیعة النفس البشریّة.

رابعاً: الهویّة الجسدیّة: نلحظ الترکیز علی الهویّة الجسدیّة لیوسف، والذی ظهر من خلال تصرّفات النساء معه، فکان کما یقال عنه أجمل أهل زمانه، إلاّ أنّه کان أرفع من غرائز الجسد وشهواته؛ فترفّع عن الإنغماس فی تلک المعصیة. إنّ شخصیة یوسف التی أغرمت بها زلیخا أعظم مما تتصوّر النسوة، یقول المولوی:

از زنان مصر یوسف شد سَمَر　　　که ز مشغولی بشد ز ایشان خبر

پاره پاره کرده ساعدهای خویش　　　روح واله که نه پس بیند نه پیش

ای بسا مردِ شجاع اندر حراب　　　که ببرّد دست یا پایش خیراب

(مولوی، ۱۳۸۴ش: ۴۲۶)

– لقد صار يوسف موضع السمر بين نسوة مصر، بحيث فقدن السيطرة على أنفسهنّ من انشغالهن به.– لقد قطعن أيديهن ومزقنها إرباً، روح الواله لاترى قدّامها او وراءها.
– ما أكثر الرجال الصناديد فی الحرب، الذين يجرح الطعان منهم اليد والقدم.

التركيز على الناحية الجسديّة الشكليّة عند يوسف كان لغايات، فهو يحمل دلالات تؤكّد وجود نوعين من البشر: نوع شهوانی يتعلّق بالشكل والظاهر، ونوع روحانی مؤمن يترفع عن مغريات الجسد ويترفع عن الانجرار وراء غرائزه وشهواته. وهكذا تظهر لنا شخصيّة يوسف المحوريّة التی تدور حولها أحداث القصة كلّها؛ فقد كان دوره تحرير الإنسان من نوازعه الذاتيّة الضيّقة والوقوف فی وجه الجسد ودوافعه ومواجهة الدعوة لإشباع الشهوات خارج النطاق الأخلاقی والاجتماعی.

– **يعقوب**: ظهرت شخصيّة يعقوب نبی الله والإنسان الحكيم فی بداية قصّة يوسف وفی نهايتها. وقد بدا ذلک الرجل الذی يمتلک بعد النظر ويستطيع أن يستشعر ما سيحدث ببصيرته، وذلک من خلال تحليله للأمور ومن خلال معرفته بالعلاقة التی تجمع يوسف بإخوته. وقد ظهر من خلال علاقته بيوسف مثال الأب الذی يخاف على ولده ويحرص على حمايته من أی سوء. عندما أبلغه يوسف بالرؤيا استطاع أن يفسّرها ويأخذ الحيطة والحذر بقوله: ﴿قَالَ يَا بُنَيَّ لاَ تَقْصُصْ رُؤْيَاکَ على إِخْوَتِکَ فَيَكِيدُواْ لَکَ كَيْداً﴾ (يوسف: ۵) إنّ يعقوب يؤكّد بكلامه دور الشيطان فی الوسوسة لإخوته للكيد بأخيهم، فأسباب الكيد بحسب رأيه منسوبة إلی الشيطان عدو الإنسان، وهو بحديثه عن كيد إخوته وإتْباعِه ذلک بدور الشيطان، كان درءاً للفهم الخاطئ عند يوسف، ومحاولة من يعقوب، العالم بأسرار نفوس أبنائه، لدفع ما قد يتحرّک فی نفس يوسف من حقد على إخوته. عندما ذكرسيدنا يوسف رؤياه أمام أبيه لمح الأب من وجه ابنه رائحة الحق، وهذه البصيرة كانت خاصةً بيعقوب؛ فهو من عشقه إياه يلقی بنفسه فی بيت الأحزان، فی حين أنّ إخوته بحقدهم عليه يحفرون له بئراً:

آن چه يعقوب از رخ يوسف ديد	خاص او بُد آن به إخوان كَی رسيد؟
اين ز عشقش خويش در چَه می كُند	و آن به كين از بهر او چَه می كَند
سفره او پيش اين، از نان تهی است	پيش يعقوب است پر،كاو مشتهی است

جوع یوسف بود مر یعقوب را　　بوی نانش می رسید ار دور جا
آن که بستد پیرهن را ، می شتافت　　بوی پیراهن یوسف می نیافت
وان که صد فرسنگ، زان سو بود او　　چون که بُد یعقوب می بویید بو
(مولوی، ۱۳۸۴ش: ۴۹۱)

– إنّ ما رآه یعقوب مِنْ وجه یوسف کان خاصاً به، فمتی أدرکه إخوته! – فهو من عشقه إیاه یلقی بنفسه فی بیت الأحزان، فی حین أنّ إخوته من حقدهم علیه یحفرون له بئراً.– کانت سفرته أمام إخوته خالیة من الخبز لکّنها کانت أمام یعقوب ملیئة بکل ما هو مشتهی. –کان یعقوب یحسّ نحو یوسف «بما یشبه» الجوع، فکانت رائحة خبزه تصل إلیه من مکان قصی. – ذلک الذی کان یحمل القمیص مسرعاً،لم یکن یجد رائحة یوسف. والذی کان علی بعد مئة فرسخ منه کان یشمّ الرائحة، لأنه کان یعقوب.

تشیر هذه الأبیات إلی حزن سیدنا یعقوب الشدید لفراق ابنه یوسف وإعراضه عن أولاده؛ فما جاؤا به هو خبر أحزنه، فخَلا بنفسه؛ لأنّه ببشریّته تحسَّر علی یوسف، فقد کانت قاعدة المصائب هی افتقاده لیوسفَ؛ وعندما یفوه الإنسان بعبارات تدل علی الحزن مثل: «واحُزْناه» فهذا یعنی أنّ النفس متألّمة، فلذلک جاء التحذیر من إخوته وکیدهم متلازما مع ذکر عداوة الشیطان للإنسان فی سیاق واحد. وهذا ما یؤکد عقلانیّة یعقوب واعتماده مبدأ التربیة الصحیحة القائمة علی إبعاد الحقد من بین الإخوة. ولکنّ السبب فی التحذیر ظهر بعد ذلک علی لسان إخوته: ﴿اذْ قَالُواْ لَیُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إلی أَبِینَا مِنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ﴾ (یوسف: ۸)

وأشار مولوی بالاعتماد علی هذه الآیة (أَلقوه علی وجه أبی) الی الارتباط الأبویّ بیوسف من خلال الترمیز بإرسال القمیص إلیه لیعود له بسببه البصر.﴿وَلَمَّا فَصَلَتِ الْعِیرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّی لأَجِدُ رِیحَ یُوسُفَ لَوْلاَ أَن تُفَنِّدُونِ﴾ (یوسف: ۹۶)

– **امرأة العزیز**: ظهرت شخصیّة امرأة العزیز فی هذه القصّة عندما اشتری عزیز مصر یوسف وبقی فی قصره، ومنذ ذلک الوقت أحبّت امرأة العزیز یوسف حبّاً شدیداً وتجاوزت ذلک إلی حدّ العشق فرغبت به ورادوته عن نفسه، وعندما غلّقت زلیخا الأبواب من کل ناحیة،توکّل یوسف علی الله وتحرّک، فانفتح بإذن الله القفل والباب

وخجلت امرأة العزیز من ردّة فعل یوسف؛ وإن یرِد الله أمرا فلا رادّ له؛ یقول مولانا:

گـر زلیخـا بسـت درهـا هـر طرف	یافت یوسـف هم ز جُنبِـش مُنْصَرَف
چـون تـوکل کـرد یوسـف برجهید	بـاز شـد قفـل در و ره شـد پدیـد
گر چـه رخنه نسـیت عالـم را پدید	خیـره یوسـف وار می‌بایـد دویـد
تـا گشـاید قفـل و ره پیـدا شـود	سـوی بیجایـی شـما را جـا شـود

(المصدر نفسـه: ۸۰۵)

– إذا کانت زلیخا قد غلّقت الأبواب من کل ناحیة، فإن یوسف(ع) وجد فی الحرکة منصرفاً. – عندما توکّل یوسف علی الله وتحرّک، انفتح القفل والباب،واتضح الطریق.– إن لم تکن فرجة واحدة ظاهرة وموجودة،فینبغی السعی،کما فعل یوسف. – حتّی یُفتح القفل ویبدو الطریق، و یصبح لک منفذ إلی اللامکان.

کانت زلیخا قبل یوسف محطّ ثقة زوجها الذی طلب منها أن تکرم مثواه، ولم یظهر قبل هذه الحادثة أیّ شکّ من زوجها بها، ولم یظهر أیّ نفور بینها وبین العزیز، إلّا أن وجود یوسف فی القصر دفعها إلی هذا التحوّل، فظهرت علیها علامات الخیانة وعلامات المکر والخداع علی زوجها واتّهام الآخرین (یوسف) زوراً وبهتاناً، وهذا ما أظهر أنانیّتها. هنا تنکشف صفات امرأة العزیز، فقد بدت امرأة عاشقة تملّکتها عواطفها ونزواتها، فتنازلت عن مکانتها وحطّمت الفارق بین مقامها وبین یوسف، وبدت امرأة ذات عزیمة علی ارتکاب الفاحشة والخیانة الزوجیّة. وأمّا من الناحیة الفکریّة فإنّ ما فعلته أمام زوجها یوحی بذکائها وسرعة بدیهتها، بتصرّفها أمام زوجها بشکل طبیعی، لإبعاد الشکّ من نفسها، فرمت الکرة فی مرمی یوسف طالبة له من الملک عقاباً من اثنین، بسبب إساءته حسبما زعمت، فإمّا السجن وإما العذاب الألیم. فشخصیّة امرأة العزیز تحوّلت إلی إمرأة شرهة عاطفیّاً، ترید تحقیق نزواتها حتی ولو کان عن طریق الخیانة الزوجیّة.

– **إخوة یوسف**: ظهر إخوة یوسف فی القصّة فی موقفین، الموقف الأول عندما فکروا فی طریقة للتخلّص من یوسف، لیخلوا لهم وجه أبیهم؛ فتبیّن لیوسف أنّهم حاقدون علیه، وظهر له اتّحادهم علی الباطل والظلم مقابل المصلحة الشخصیّة لکلّ منهم، فجاء الحدیث عنهم بدعوتهم إلی القتل لتحقیق مصلحتهم الشخصیة؛ اقتلوا یوسف، یخلُ لکم

وجه أبیکم، وتکونوا من بعده قوماً صالحین.

الموقف الثانی عندما أصاب القحط الإخوة العشرة، فجاؤوا إلی یوسف بعد طول مسیر وهم لایعرفونه، وشرحوا له حالهم وما أصابهم من قحط وجدب، وطلبوا منه العون. یتحدث مولانا عن مواصفات إخوة یوسف بقوله:

یوسفان از مکر إخوان در چَه اند — کز حسد یوسف به گرگان می‌دهند

از حسد بر یوسفِ مصری چه رفت — این حسد اندر کمین گرگی زفت

لاجرم زین گرگ یعقوب حلیم — داشت بر یوسف همیشه خوف و بیم

گرگ ظاهر گیرْدِ یوسف خود نگشت — این حسد در فعل از گرگان گذشت

زخم کرد این گرگ و ز عذر لبق — آمده که إنا ذَهَبنا نستبق

(المصدر نفسه: ۲۴۵)

– رموا یوسف فی الجب حسداً، وهم الذین سلّموه حسداً إلی الذئب. – فماذا جری لیوسف المصری من الحسد؟ هذا الحسد ذئبٌ ضخم مترصد. – فلا جرم أن کان یعقوب الحلیم دائم الخوف علی یوسف من هذا الذئب. – ذئب الظاهر لم یقترب فی الأصل من یوسف، وهذا الحسد فی فعله جاوز فعل الذئاب. – لقد طعنه هذا الذئب الباطن، ومن العذر اللبق جاؤوا قائلین: إنّا ذهبنا نستبق.

أشار مولوی فی هذه الأبیات إلی قول إخوة یوسف: یا أبانا، إننا مضینا نتسابق فی الرمی والجری، وترکنا یوسف عند متاعنا لیحرسه، فأکله الذئب ونحن بعیدون منه، مشغولون بالتسابق دونه، وما أنت بمصدّق لنا فیما نقوله لک، ولوکان ما نقوله الحقّ والصدق.کما جاء فی القرآن: ﴿قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ﴾ (یوسف: ۱۷) لجأ هؤلاء الإخوة إلی الحیلة للاستفراد بیوسف، لأن أباهم لایأمنهم علیه، ولذلک علیهم الاحتیال بطریقة لِأَخْذِهِ وعلیهم التفکیر بعد ذلک فی التخلّص منه، مع علمهم بما سیترکه تغییب یوسف عن أبیه من حزن وکمد، لأنّهم یعرفون مسبقاً تعلّق یعقوب بابنه یوسف، وهذا یؤکّد طمعهم وأنانیتهم وتفکیرهم السیّء وحبّهم لأنفسهم وادعائهم الکاذب بعلاقتهم بأبیهم یعقوب وعدم حبّهم له، وإلا لما أقدموا علی ما یحزنه ویؤذیه فی إبعاد یوسف عنه

بدعوى أنّ الذئب أكله وهم فى غفلة عنه.كما أنّ أخوة يوسف أدّوا دورين أساسيّين سواء أكان بالنسبة إلى يوسف أم إلى يعقوب، فبأنانيّتهم أفقدوا والدهم بصره بسبب حزنه الشديد على يوسف الذى غيّبوه عنه، ومن خلالهم عاد إليه بصره عندما رجعوا بقميص يوسف واشتمّ رائحته وكانت المعجزة الإلهيّة. تحوّلت شخصيّة هؤلاء بين أول القصّة وآخرها من الماسک بزمام الأمور والمستحكم بشخصية البطل والمتصرّف بأموره، إلى المستجدى؛ أمّا يوسف الضعيف أمامهم المستضعف فى نظرهم، فقد بات مصدر رزقهم وعيشهم، وهذا ما فعلوه عندما حلّ عام المجاعة والقحط حيث توجّهوا إليه طالبين المساعدة منه. وهكذا نرى الأمور قد انقلبت، فيوسف المستضعف الذى لا حيلة له أمام كيد إخوته، يتحوّل إلى صاحب القرار ومصدر الإغاثة والعون، وإخوته يتحوّلون بالعكس من أصحاب القوة والقدرة على التحكم إلى مجموعة ضعيفة، تستجدى طالبة العون، لكنّ المفارقة أنّ يوسف عندما كان قادراً على التشفّى لم يفعل ذلک، بل ساعدهم ولم يرجعهم خائبين مع معرفته بما فعلوه به وبوالده من همّ وحزن؛ وهكذا من خلال هذه الدراسة تمثّلت لنا جوانب كثيرة من شخصيّة إخوة يوسف كان للأحداث دور فى تكوينها.

– **عزيز مصر**: جاء فى قصّة يوسف وزليخا عند المولوى أنّشخصية العزيز تظهر مع بداية الأحداث، وذلک عندما اشترى يوسف بدراهم معدودة، وكان رجلاً عاقراً. وقال لزوجه أكرمى يوسف لعلّه ينفعنا. وفى هذا المشهد تظهر بعض صفات العزيز الذى لم يشفق على يوسف ولم يطلب من زوجه إكرامه، إلّا لسبب واحد فيه مصلحته الشخصيّة التى تتمثّل فى نقطتين: أولاهما تقديم المنفعة، وثانيتهما اتّخاذه ولداً. عندما رأى عزيز مصر الرؤيا التى أكلت فيها سبع بقرات سمان البقرات السبع العجاف، يرسل إلى يوسف لتعبير رؤياه، وقد يكون هذا عطف جزء من قصّة على آخر إكمالاً لوصف خلاص يوسف من السجن، لأنّه تعبير صادق: ﴿وَقَالَ الْمَلِکُ إِنِّى أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنبُلاَتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلأُ أَفْتُونِى فِى رُؤْيَاىَ إِن كُنتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ﴾ (يوسف: ٤٣) تجلّت هذه الآية فى أشعار المولوى بقوله:

آن عزيــز مصــر مــى ديدى بــه خواب   چــون كه چشــم غيب را شــد فتح باب

هفت گاو فربه بس پروری | خوردشان آن هفت گاو لاغری
در درون شیران بُدند آن لاغران | ور نه گاوان را نبودندی خوران

(المصدر نفسه، ج۵: ۷۹۷)

– ذلک الذی کان عزیز مصر یراه فی النوم، عندما انفتح الباب أمام عین غیبه. – رأی سبع بقرات سمان حسنة السمنة، أکلتها تلک البقرات السبع العجاف. – لقد کانت تلک السنین العجاف أسداً فی الباطن، وإلا لما کان لها أن تأکل الأبقار.

ظهرت عقلانیّة الملک ومنطقیته وحسن تفکیره وأخذه بالمنطق، عندما سمع یوسف واقتنع بتأویله، وعندما سمع منه خبر القحط، کأنّه الخبر الصادق؛ وأفاد من منطقه وعقلانیّته لمصلحته ولمصلحة حکومته، حکم بالإفراج عنه؛ وعندما اکتشف ذکاءه وقدرته الفکریّة الاقتصادیّة، ورأی فیه الشخص المناسب لیساعده فی حکم البلاد وقیادتها إلی برّ الأمان، وإنقاذ أهلها من المجاعة، أسند إلیه مقالید السلطة.

إنّ هذا الرجل یعلم رغبة امرأته بیوسف، ویسکت عن الحق، مع معرفته به، ویتغاضی عن خیانة زوجه أو محاولة خیانتها له مع تأکّده من ذلک. والسبب هو أن لا تنتشر الفضیحة خارج القصر، واکتفی من ذلک بالإقرار بالحقیقة أمام زوجه وأمام یوسف. وهذا الکلام دلیل علی اقتناعه أن زوجه هی التی راودت فتاها عن نفسه، ومع ذلک فإن ردّة فعله لم تتجاوز الطلب من یوسف الإعراضَ عن ذلک وعدم الکلام بهذه الفضیحة، والطلب إلی زوجه أن تستغفر ربّها لأنّها المذنبة. ﴿یُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَـذَا وَاسْتَغْفِرِی لِذَنبِکِ إِنَّکِ کُنتِ مِنَ الْخَاطِئِینَ﴾ (یوسف: ۲۹) من الناحیة النفسیّة بدا العزیز فی هذا المشهد رجلاً صبوراً علی الخیانة، فلم یدفعه خبر الخیانة إلی الغضب، وبدا إنساناً عقلانیّاً لجهة مصلحته الشخصیّة فقط، فکتم غضبه وتوجّه الیهما: للجانی بأن یستغفر ربّه، وللمظلوم السکوت عمّا حصل وعدم البوح به خوفاً من الفضیحة. أما من الناحیة الفکریّة الثقافیّة فإنّه یظهر إنساناً عقلانیّاً یأخذ بحکم المنطق، وتحلیل الشاهد المنطقی: ﴿وَإِنْ کَانَ قَمِیصُهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ فَکَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ الصَّادِقِینَ﴾ (یوسف: ۲۷) خیر دلیل علی أخذه بالمنطق وحکم العقل بعیداً من العواطف، وقبوله بهذا الحکم وإقراره بأنّ زوجه هی المذنبة، ولکنّ حکمه لم یکن علی أساس ما اقتنع به.

الزمان وتجلّياته فى قصّة «يوسف و زليخا»

الزمن مفهوم مجرّد وهمى السيرورة، لا يُدرک بوجه صريح فى نفسه (لايسمع ولا يرى ولايشمّ ولايلمس)، ولکنّه يُدرک بما يحيط بنا من أشياء وأحياء. (مرتاض، ۱۹۹۸م: ۲۰۶) والزمن بمساره الطبيعى يکون على نحو متتابع: ماض – حاضر – مستقبل، ولکنّ مقتضيات السرد تفرض وجود الاستباق والاسترجاع؛ والتعامل مع الزمن يفترض وجود تقنيّة التلخيص والمشهد والثغرة وغيرها؛ لذلک يتداخل الزمن ويتغيّر بالتقدّم والتأخر عبر المسار السردى، کأن يحلّ الحاضر مکان الماضى أو يترک الماضى موقعه للمستقبل...کلّ هذا التبدّل يعتمده الراوى لغايات فنيّة تتعلّق بعنصر التشويق والجماليّة. وبالعودة إلى دراسة التقنيّات السرديّة نبدأ فى هذه الدراسة باستعراض علاقات الترتيب ثم علاقات الديمومة فى قصّة "يوسف وزليخا" للمولوى.

– علاقات الترتيب

إنّ مقتضيات السرد کثيراً ما تتطلّب أن يقع التبادل فيما بين المواقع الزمنيّة، فإنّ الحاضر قد يرد فى مکان الماضى، والمستقبل قد يجىء قبل الحاضر وإذا الماضى قد يحلّ مکان المستقبل. (المصدرنفسه: ۲۲۰) فترتيب الأحداث فى العمل الفنى عمليّة تخضع لمهارة الراوى فى ترتيبها وتنسيقها وضبطها؛ فالراوى قد يلجأ إلى الانطلاق من وسط المتن الحکائى، وهو ما يسمّى بالنسق الزمنى المتقطّع، حيث يبدأ السرد من نقطة ما يختارها المؤلف من وسط الأحداث المحکية. (بکر، ۱۹۹۸م: ۵۴) وانطلاقاً من ذلک تظهر بعض التقنيّات السرديّة کالاسترجاع والاستباق.

۱. الاسترجاع: وهو مخالفة عمليّة السرد التى تسير فى خط زمنى متناسق، حيث يعود الراوى إلى حدث سابق، ويکون إمّا خارجياً يفيد استعادة ما حدث بعد بدء الزمن الروائى، أو مزجياً يستعيد ما مضى قبل بدء الزمن الروائى وبعده. (زراقط، ج۲، ۱۹۹۹م: ۷۰۶) وفى قصّة "يوسف وزليخا" تبدأ الأحداث من البداية باسترجاع يعود به بطل القصّة يوسف، ويشکّل فى الوقت نفسه استباقاً عند والده يعقوب، وهذا الاسترجاع کان برواية يوسف للحلم الذى رآه فى المنام: ﴿اذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبتِ إِنِّى رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ کَوْکَباً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِى سَاجِدِينَ﴾ (يوسف: ۴) وهذا الاسترجاع شکّل

نقطة الانطلاق فی قصّة یوسف.

مـن نمی‌کـردم گزافـه آن دعـا	هم چو یوسـف دیده بـودم خواب‌ها
دیـد یوسـف آفتـاب و اختـران	پیـش اوسـجده کنان چو چـا کران

(مولـوی، ١٣٨۴ش: ۴۵٩)

-لم أكن أنا أوجّه هذا الدعاء جزافاً، إنّنی مثل یوسف کنت قد رأیت الاحلام. – لقد رأی یوسف الشمس والکواکب ساجدة أمامه کأنّها الأتباع.

من هنا بدأت الأحداث تتتابع، إذ کشف هذا الحدث السابق وما تبعه من أحداث عن علاقة یوسف بأبیه من جهة، وعن علاقة یوسف بإخوته من جهة أخری، وکشف أیضاً عمّا هو علیه یعقوب من میزات تمیّزه من غیره من الناس العادیّین؛ فقد قرأ فی هذا الحلم أموراً مستقبلیّة کثیرة. هکذا تشکّل الاستباق من الاسترجاع نفسه، فحدّد من خلال هذا الحلم علاقة یوسف بإخوته وطریقة تعاطیهم معه، وأظهر خوفه علی ابنه مع ما یترتّب من هذا الحلم علی یوسف، فقال: ﴿یَا بُنَیَّ لاَ تَقْصُصْ رُؤْیَاکَ علی إِخْوَتِکَ فَیَکِیدُواْ لَکَ کَیْداً﴾ (یوسف: ۵) یترافق الاسترجاع فی کلام یعقوب دائماً مع الاستباق، حیث یؤکّد لیوسف (لاتقل رؤیاک).ثم یظهر الاسترجاع فی حدیث یوسف مع الفتیین فی السجن عندما بدأ بتفسیر الأحلام، فالاسترجاع هنا خدم دعوة یوسف، وحدّد من خلاله موقعه وعقیدته القائمة علی ما جاء به آباؤه بقوله: ﴿مَاکَانَ لَنَا أَن نُّشْرِکَ بِاللّهِ مِن شَیْءٍ﴾ (یوسف: ٣٨) ومن الاسترجاع فی هذه الآیة تظهر دلالات انطلاق یوسف بالدعوة، لتحدید مفهوم عقیدته، ثم یأتی الاسترجاع الداخلی عندما طلب الملک من یوسف أن یخرج من السجن ورفض الخروج إلا بعد إعلان براءته. وأکّدت امراة العزیز الأمر بأن عادت إلی الحدث السابق الذی راودت من خلاله یوسف عن نفسه. وهکذا فإنّ لهذه الآیة، وللاسترجاع فیها دوراً کبیراً فی تحدید مسار قصّة یوسف؛ فخروجه من السجن ارتبط بهذا الاسترجاع الذی قامت به امرأة العزیز التی لو لم تعد إلی الماضی وتعترف بما اقترفت یداها فیه لما خرج یوسف من سجنه.

٢. الاستباق: إن الاستباق فی الفن القصصی یعنی استشراف الأحداث اللاحقة لبدء زمن الروایة، وهو علی نوعین: خارجی یفید استشراف ما یحتمل وقوعه فی الزمن

القريب أو البعيد، وداخلی يفيد تصور ما يمكن أن يحدث من قبيل الخشية أو التمنی. (زراقط، ج۲، ۱۹۹۹م: ۷۰۶) ومن الاستباقات الرئيسة فی قصّة يوسف وزليخا بدايتها بتأويل يعقوب لحلم يوسف الذی رواه له فی مطلع القصّة. وهذا الاستباق دفع بيعقوب إلی تحذير ابنه يوسف ألا يقصّ رؤياه علی إخوته کی لايكيدوا له، لأنّه علی علم مسبق بما يفكّر به الآخرون، وهو علی يقين من أنّهم يكنّون له كراهية وحسداً. عندما يقول المولوی: لم أكن أنا أوجّه هذا الدعاء جزافاً، إنّنی مثل يوسف كنت قد رأيت الأحلام. لقد رأی يوسف الشمس والكواكب ساجدة أمامه كأنّها الأتباع. فكان الاستباق الأول الذی حدّد من خلاله يوسف وموقعه وحدّد مستقبله ومصيره بعد أن كاد له إخوته؛ فيعقوب قد أكّد كيدهم له، وأكّد النتيجة مسبقاً مطمئناً يوسف بعد أن حذّره من إخوته. تتحدّد فی هذه الأبيات مجموعة استباقات تسهم فی توضيح الصورة المستقبليّة ليوسف، ويتّخذ كل فعل فيها دوراً كبيراً، فيقرّر مصير يوسف بعد كيد إخوته له ومحاولتهم التخلص منه، بقوله وكذلک ينجيک ربّک، وهذا ما حصل عندما التقطه بعض السيارة. وبعد انتشار الخبر بين نسوة المدينة حول علاقة زليخا بيوسف إذ استبقت الأحداث فكان استباقها داخليّاً، لأنّها تصوّرت ما يمكن أن يحدث لدی رؤية النسوة ليوسف وردّة فعلهن، وهذا ما كانت تتمنّی حصوله کی توقف ألسنتهنّ عن الكلام. أرادت زليخا بهذا التصوّر أن تخفّف من لوم النسوة لها وأن تُظهر لهنّ أن ما فعلته لاتلام عليه، لأنّ كلّ واحدة منهنّ ترغب فی التقرّب منه لدی رؤيته، وإلّا لما وصل بهنّ الأمر إلی حدّ الدهشة التی أدّت إلی أن تجرح كل واحدة منهنّ يدها لدی رؤيته فی أثناء خروجه عليهنّ.ظهر الاستباق الثالث من خلال تفسير يوسف أحلام الفتيين فی السجن، وصولاً إلی تفسير حلم الملک. وهكذا فقد استبق يوسف الأحداث وحدّد مصير كلّ من الفتيين؛ وفی هذا الاستباق اعتراف من يوسف بأنّ هذا من تعليم الله إيّاه لأنّه مؤمن به موحّد له. ونجد استباقاً آخر فی تفسير حلم الملک، حيث تحدّد فيه وضع البلد الاقتصادی وما سيحلّ به نتيجة القحط لسنوات كثيرة. فأكّد أنّ البلاد مقدمة علی سنين من الخصب ويعقبها سبع سنين قاحلة،ثمّ يأتيهم عام الغيث والخصب والرفاهية. (ابن كثير، ج۴، ۱۹۹۹م: ۳۹۲) بعد ذلک أرشدهم يوسف إلی ما يعتمدونه فی خصبهم وفی جدبهم إبعاداً للمجاعة والفقر.

- **علاقات الديمومة:**

إن علاقات الديمومة فى عالم السرد تُدرس من خلال التلخيص والمشهد والقفرة، وهذه التقنيّات كافية لتحديد مدى التناسب بين سرعة النص وديمومة الحدث.

١. **التلخيص:** هو هذا الإيقاع المتسارع للسرد، وتلخيص لأحداث كثيرة فى سطور قليلة، فبه يتمّ قياس أو ضبط مدى سرعة السرد، حيث يمرّ الراوى مروراً سريعا فى سرده لأحداث كثيرة دامت فى الواقع فترات زمنيّة طويلة، لكنّها لُخّصت فى النص ومرّ الراوى عليها مرورا سريعا من خلال تقديم عام للمشاهد والربط بينها. ونجد التلخيص فى قصّة يوسف وزليخا فى غير مشهد، حيث اختُصرت الاحداث ليوسف ﴿وَلِنُعَلِّمَهُ مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ وَاللَّهُ غَالِبٌ على أَمْرِهِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ آتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا﴾ (يوسف: ٢١ – ٢٣) ففى هذه العبارات تُختصر سنوات مكث فيها يوسف فى بيت العزيز، وفيها قدم تلخيص بعض الأحداث التى تتعلّق بالشخصيّة الرئيسة، وقدّم بعض الصفات التى اتّسمت بها فى هذه المرحلة من الزمن، وقُدّمت شخصيّة جديدة هى امرأة العزيز التى اعجبت خلال هذه السنوات بشخصيّة يوسف وأُغرمت به، إلى أن وصلت إلى درجة روادته فيها عن نفسه.كذلک ظهرت تقنيّة التلخيص فى أثناء الحديث عن مكوث يوسف فى السجن لبضع سنين، فاختصر الشاعر الراوى المشهد الحوارى بين يوسف والرجل:

ياد مـن كن پيـش تخت آن عـزيز	تـا مـرا او وا خـرد از حبـس نيز
كـى دهـد زندانيـى در اقتنـاص	مـرد زندانـى ديگـر را خـلاص
پس جـزاى آنكه ديـد او را معين	ماند يوسـف حبـس در بضع سـنين
ياد يوسـف ديـو از عقلش سـترد	وز دلـش ديو آن سـخن از يـاد برد

(مولوى، ١٣٨۴ش: ١١٠٧)

- أذكرنى أمام عرش ذلک العزيز،حتّى يخلّصنى أيضاً من هذا السجن. – متى يخلّص سجين فى الأسر سجيناً آخر! – لبث يوسف فى السجن بضع سنين. – لقد محا الشيطان ذكر يوسف من خاطره، محا الشيطان من قلبه هذه الوصية.

بعد خروج الرجل من السجن وإنهماكه بمسؤوليّاته نسى ذكر يوسف وقصّته، فمكث

فی السجن بضع سنین. (شلبی، ۱۹۷۴م: ۸۸)

هفت گاو لاغر پر از گزند هفت گاو فربهش را میخورند

هفت خوشه زشت خشک ناپسند سنبلات تازه اش را می چرند

قحط از مصرت برآمد ای عزیز هین مباش ای شاه این را مستجیز

(مولوی، ۱۳۸۴ش: ۱۰۸۰)

– هناک سبع بقرات عجاف شدیدة الأذی، تأکل البقرات السمان السبع. – السنبلات السبع المکروهات الیابسات ترعی السنبلات النضرات. – قد ظهر القحط فی مصر أیّها العزیز، فهیّا ولا تُجز هذا أیها الملیک.

لم یُذکر أیّ حدث فی هذه السنوات، ولم یلتفت أحد إلی یوسف إلاّ بعدما رأی الملک فی المنام رؤیا البقرات السبع السمان تأکلهنّ سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخری یابسات... وبعدما عجز العلماء عن تأویل هذا الحلم، تدخّل الفتی الذی نجا من السجن وتذکّر بعد مدّة، وکان تذکّره بعد بضع سنین. (شلبی، ۱۹۷۴م: ۸۹)

۲. المشهد: المشهد هوترکیز وتفصیل للأحداث بکل دقائقها. (القاضی، ۲۰۱۰م: ۳۹۴) وتکون مساحة النص فیه أکبر من سرعة الحدث. وقد ظهر المشهد فی هذه القصّة بترکیز الأحداث وتفصیلها. ورد المشهد الأول فی بدایة القصّة عندما بدأ إخوة یوسف بالتآمر علیه، والتفکیر بطریقة للتخلّص منه، وحوارهم مع أبیهم ومحاولتهم إقناعه بأن یترک یوسف معهم. وفی هذا المشهد تبدّت شخصیّات إخوة یوسف وحسدهم الذی أدّی ببعضهم إلی التفکیر بالقتل وببعضهم الآخر إلی الابتعاد من ذلک، إلی أن استقرّ الرأی علی رمیه بالجب لیلتقطه أحد السیّارة، ویبعد من وجه أبیهم. فإخوة یوسف قرّروا إبعاد یوسف ونفیه، لما یشکّله من خطر علی علاقتهم بأبیهم. وهکذا فإن رصد التفاصیل یؤدّی إلی الإحساس ببطء ملحوظ فی حرکة الزمن داخل المشهد، بما یتناسب مع أهمیّة الحدث. (بکر، ۱۹۹۸م: ۱۰۱) وهذا ما أکّدته هذه المشاهد بإظهار أهمیّة الحدث، سواء فی ما یتعلّق بمشهد رمی یوسف فی الجبّ أم فی ما یتعلّق بموقف یوسف من امرأة العزیز العاشقة، وفی کلا المشهدین عرض لصراع بین فئتین فی المجتمع، فئة تمثّل الخیر والإیمان وهی ضحیّة الحسد، وفئة تمثّل الشرّ والغرائز والمادیّات، وفی کلا

الحالين كانت الفئة الأولى فى كل مرّة هى الضحيّة. فى المشهد الأول كانت الفئة الأولى (يوسف ويعقوب) ضحيّة الغدر والأنانيّة، وفى المشهد الثانى تظهر شخصيّات إخوة يوسف وحسدهم ونفسيّاتهم. وقد أشار المولوى إلى مشهد القصة بقوله:

از پــدر چــون خواســتند آن دادَران — تــا بردنش ســوى صحرا يــک زمان
جملــه گفتنــدش مينــدش از ضــرر — يــک دو روزش مهلتــى ده اى پــدر
تــو چــرا مــا را نمــى دارى اميــن — يوســف خــود بســپرى بــا حافظين
تــا بهــم در مرجهــا بــازى کنيــم — مــا در ايــن دعــوت امين ومحســنيم
گفــت ايــن دانــم کــه نقلــش از بــرم — مــى فــزود در دلــم درد وســقم
ايــن دلــم هرگــز نمــى گويــد دروغ — کــه ز نــور عــرش دارد دل فــروغ
آن دليــل قاطعــى بُــد بــر فســاد — وز قضــا آن را نکــرد او اعتــداد

(مولوى، ۱۳۸۴ش: ۱۰۷۹)

– عندما طلب إخوته الكبار من أبيهم أن يأخذوه إلى الصحراء برهة من الزمان. – قالو له جميعاً: لاتفكّر فى الضرر، وأمهلنا يا أبانا يوماً أو يومين. – لماذا لاتثق بنا وتُلحق يوسف مع الحافظين. – حتّى نلعب معاً فى المروج ونحن فى هذه الدعوة أمناء محسنون. – قال: إنّ ما أعمله أنّ نقله من جوارى يزيد فى قلبى الألم و السقم. – قلبى هذا لايكذّبنى أبداً، فإنّ فيه ضياء من نور العرش. –كان هذا هو الدليل القاطع على فساد «الإخوة» وشاء القضاء ألا يعتد به.

فالدائرة الكبرى فى هذه القصّة هى أرض الصحراء والمروج.

۳. القفزة: إذا كانت القفزة تعنى تحرّک السرد بسرعة، وإذا كانت تعنى إهمال مرحلة من زمن الحكاية وإسقاط كل ما تنطوى عليه من أحداث، فإنّها تتمثّل فى قصّة يوسف خير تمثيل، عندما أُسقطت مدّة من زمن السرد القصصى فى هذه القصّة، ولم يذكر من هذه الفترة الطويلة إلا حلـم الملـک حيث عبّر عنه الشاعر كما جاء فى القرآن بقوله:

هفــت گاو لاغــر پــر از گــزنــد — هفــت گاو فربهــش را ميخورنــد
هفت خوشــه زشت خشــک ناپسند — ســنبلات تــازه اش را مــى چرنــد

قحــط از مصــرت برآمــد ای عزیــز هیــن مبــاش ای شــاه ایــن را مســتجیز
(مولــوی، ۱۳۸۴م: ۱۰۸۰)

– هناک سبع بقرات عجاف شدیده الأذی تأکل البقرات السمان السبع. – السنبلات السبع المکروهات الیابسات ترعی السنبلات النضرات. – قد ظهر القحط فی مصر أیّها العزیز، فهیّا ولا تجز هذا أیها الملیک.

من هذه الأبیات یتّضح إسقاط فترة مکوث یوسف فی السجن، وعدم ذکر أی حدث فیها سوی حدث الحلم الذی بدا أنه کان فی آخرها. هنا تُختصر سنوات مدیدة بدأت عندما خرج الفتی الذی نجا من السجن إلی حین تأویل یوسف حلم الملک، وأمر الملک بإخراجه من السجن. بما أنّ هذه الحقبة الزمنیّة لم یکن فیها أیّ حدث أساسی یتعلّق بیوسف ودعوته، فقد عُدّت أحداثاً عابرة لا تأثیر لها فی مجری الأحداث، فالحدث قد تأزّم منذ اللحظة التی خرج فیها الفتی من السجن وأنسته مشاغله یوسف ووصیّته، والحلّ لا یکون إلاّ بتبرئة یوسف وإخراجه من السجن، هذه البراءة ظاهرة ولکنّها تحتاج إلی من یغیّر رأی الملک، وإلی دافع یکون أکبر من خوفه علی السمعة وحرصه علی ما طلبته زوجه، فکان الحلم الذی أقلقه وکان وجود یوسف وتأویله للحلم هو المطمئن له، وکانت فترة السجن التی مکثها کافیة لیوسف مع علمه بحقیقة براءته، فبدأت الأحداث تمیل إلی الحلّ. هذه السنوات السبع التی أسقطت من زمن الأحداث وزمن السرد القصصی کان فیها أکثر من هدف، منها تحقیق العقاب بناء علی رغبة زوج الملک لإبعاد التهمة عن نفسها، ومنها أنّ هذا المکوث کان درساً لیوسف النبی، فهو ذو مقام خاصّ عند الله، وبالتالی یجب أن یطلب خلاصه من ربّه لا من الملک الذی ظلمه وهو علی یقین من ظلمه، ومن الطبیعی أن یسعی رجل مظلوم إلی رفع الظلم عن نفسه، ولکنّ هذا یکون مباحاً بل مطلوباً فی من هم دون مقام یوسف، أمّا هو فله مقام آخر عند الله. (شلبی، ۱۹۷۴م: ۸۹) ولذلک کان الردّ أن الشیطان أنسی الفتی الذی نجا ذکر یوسف عند ربّه، وکانت النتیجة أن قضی یوسف فی السجن بضع سنین.وکان سجنه درساً له.

المکان وتنوّعه الوظیفی فی قصّة «یوسف وزلیخا"

إنّ اختیار المکان فی العمل القصصی لایکون عبثیّاً، لأنّ الأماکن مرتبطة بالزمان

وبالشخصيّات؛ فقد يطرأ تحوّل على الشخصيّة نتيجة لتغيّر المكان أو الانتقال من مكان إلى آخر. وأهميّة المكان فى الفنّ القصصى ترجع إلى ارتباط المكان بالوصف مثلما يرتبط الزمان بالسرد، ويؤكّد علاقة الشخصيّة بالمكان وارتباطها به.

۱. **المكان دوائر ومكوّنات:** لقد أدّى المكان دوراً أساسيّاً فى بداية القصّة، إلاّ أن دوره بدأ بالخوف مع بداية الحوار بين يوسف ويعقوب، إذ اقتصر هذا الحوار على محاولة إقناع الأب بعدم البوح بالرؤيا، لأنّه يخاف حسد الإخوة. وهناک حوار أشقّاء يوسف عندما أرادوا قتله أو طرحه فى الجبّ. وقد أشار المولوى متأثرا بالقرآن إلى الصحراء واللعب وقرار الإخوة بقوله:

از پدر چون خواستند آن دادَران — تا بردنش سوى صحرا يک زمان
جمله گفتندش مينديش از ضرر — يک دو روزش مهلتى ده اى پدر
تو چرا ما را نمى‌دارى امين — يوسف خود بسپرى با حافظين
تا بهم در مرجها بازى كنيم — ما در اين دعوت امين و محسنيم

(مولوى، ۱۳۸۴ش: ۱۰۷۹)

نلحظ هنا أنّ الدائرة الكبرى فى هذه المجال هى أرض الصحراء والمروج. اشارة إلى هذه الآية ﴿أَرْسِلْهُ مَعَنَا غَدًا يَرْتَعْ وَيَلْعَبْ﴾ (يوسف: ۱۲)

۲. **مكوّنات الدائرة:** تضمّ هذه الدائرة مجموعة من المكوّنات منها:

الف–الجبّ: إنّه مكان النفى والإبعاد ومكان البراءة والخلاص بالنسبة إلى إخوة يوسف، والمكان هو الذى أسهم فى تحوّل مجرى الأحداث وتغيير حياة الشخصيّات، فهو مكان إنقلاب حياة يعقوب من فرح وأمان إلى حزن وشقاء، ومكان خلاص أبناء يعقوب ممّن سلب قلب أبيهم وأبعدهم منه حسب ظنهم، ومكان خلاص يوسف من غدر إخوته وحسدهم، وكذلک هو مكان تحوّل شخصيّة يوسف من ابن مدلّل إلى عبد يباع بثمن بخس ولكن بعد هذا البيع ما بعده! وقد حمل هذا المكان دلالة تؤكّد عزم الإخوة على الاجرام الحقيقى فهم أبناء يعقوب النبى. الجبّ الذى ببيت المقدس هو مكان الإبعاد، وهو دليل على عدم إقدام الإخوة على القتل إنما الاكتفاء بالنفى والإبعاد، والحجّة الفضلى هى: أكله الذئب. يقول المولوى:

يوســفان از مكــر إخــوان در چَــه اند	كز حســد يوســف بــه گــرگان می‌دهند
از حســد بر يوســفِ مصرى چــه رفت	ايــن حســد انــدر كمين گرگــى زفت
لاجــرم زيــن گــرگ يعقــوب حليم	داشــت بر يوســف هميشــه خوف و بيم
زخــم كــرد اين گــرگ و ز عــذر لبق	آمــده كــه إنّــا ذَهَبنــا نســتقبق

(مولوى، ۱۳۸۴ش: ۲۴۵)

– يُرمى أمثال يوسف فى الجب من خوف الإخوان الذين يسلّمون يوسف حسداً إلى الذئب. – فماذا جرى ليوسف المصرى من الحسد؟ هذا الحسد ذئبٌ ضخم مترصّد. – فلا جرم أنّ يعقوب الحليم كان دائم الخوف على يوسف من هذا الذئب. – الذئب الظاهر لم يقترب فى الأصل من يوسف، وهذا الحسد فى فعل الإخوة جاوز فعل الذئاب. – لقد طعنه هذا الذئب الباطن، ومن العذر اللبق جاء قائلاً: إنّا ذهبنا نستبق.

ما يصفه القرآن فى الجب والصحراء يستطيع القارىء أن يتخيّله، ويتخيّل يوسف فى الجب الذى يحتويه ظلامه الموحش، قد تهدأ خفقات قلبه المرتعشة عندما يذكر قوله: ﴿وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَاتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ﴾ (يوسف: ١٠) وفى هذا دليل على عدم إقدامهم على القتل، بل النفى والإبعاد، وهذا يعنى أنّ الجبّ هو المكان المقترح للتخلّص من يوسف... فالجبّ رمز الابتلاء والانطلاق، فمنه كانت انطلاقة يوسف إلى دائرة ثانية،كان له فيها أيضاً محطّات متعدّدة.

ب. مصر: شكّلت أرض مصر المحطّة الثانية التى حطّ فيها يوسف رحاله، دون أن يكون له دور فى هذا الخيار، فالأقدار ساقته إلى هناك بقدرة الله، وكذلک عندما التقطه بعض السيّارة.وأرض مصر هى مكان المحنة الثانية، إذ ما كاد يخلد إلى حياة هادئة فى قصر العزيز حتى ابتدأت الأيام تحوک له محنة أخرى جاءته بسبب حسنه وجمال طلعته وأثرها فى مشاعر امرأة العزيز تجاهه، فشقى وتعذب بسبب هذا الحسن وتلک المشاعر، ولقى فيه ما لاقاه من عذاب السجن الذى كان أبرز مكونّات أحداث هذه الدائرة. أظهرت أرض مصر من خلال الأحداث التى دارت فوقها طبائع الناس هناک، كما أظهرت دور المرأة فى الحكم، وظهر الفساد الذى قوبل بالجرأة والحكمة والايمان. اتّضح الفساد من خلال امراة العزيز وشهواتها الجسديّة، وطريقة إظهار يوسف موضوع سمر بين نسوة

مصر. كانت دائرة الفساد تبدأ بها وبخيانتها لزوجها وانقيادها لرغبات جسدها وشهواتها، يضاف إلى ذلک ما مثّلته نسوة المدينة من استغلاليّة بتشويه سمعة القصر، وهذه الإساءة إلى زوج الملک تؤکد الغيرة الکامنة فى صدورهنّ، وتؤکّد أجواء الفساد. يقابل ذلک دائرة الحکمة والجرأة التى ظهرت من خلال حکمة يوسف فى ردع إغراءات امراة العزيز واعترافه بالحقيقة دون خوف. ظهرت حنکة المرأة بإتّهامها يوسف بالاعتداء عليها وإظهار غضبها. ومن هذا الکلام يظهر أنّ أرض مصر يحکمها رجل خاضع لأهواء زوجه ورغباتها بعيداً من الحقيقة. کما أنّ هذه الدائرة مثّلت تحوّلاً کبيراً فى شخصيّة يوسف، وأکّدت تحقيق نبوءة أبيه يعقوب فى کنعان عندما روى يوسف رؤياه. هى دائرة تحقّق الحلم واکتمال الشخصيّة وتأويل الأحاديث وإتمام النعمة. وشهرة يوسف بتأويل الأحلام أدّت إلى استلام زمام الحکم، وأصبح يوسف بين عشيّة وضحاها وزيراً مطلق اليد نافذ السلطان، ومقرّه ملتقى الوفود، وقد کان بالأمس سجيناً أسيراً، ومن قبل غلاماً يباع ويشرى.

قحط از مصرت برآمد ای عزيز قحط از مصرت برآمد ای عزيز

(مولوى، ۱۳۸۴ش: ۱۰۸۰)

- ظهر القحط فى مصر أيّها العزيز، فهيّا ولاتجز هذا أيها المليک.

هذه الدائرة مثّلت أرض الخصب، مع أنّ القحط قد يصيبها، والحلم والواقع أکّدا ذلک فکانت أعوام الجدب والقحط بين أعوام الخصب والغلال وصفاء العيش «فسبع سنوات تکونون فى أخصب تربة، تأتى فى أعقابها سبع شداد يظلّکم فيها الأمل وتکشف لکم الأيام عن سحاب خلّب ووميض خادع ينقص النيل فلا يفى بوعده...وتنحلّ عقد الامور، ويظلّکم عام خصيب تغاثون فيه من شدّتکم وتصلحون ما فسد من أمورکم.» (جاد المولى، ۲۰۰۰م: ۹۳)

ج. **بيت العزيز**: يظهر دور هذا المکان عندما قامت زليخا بإغلاق الأبواب، واستطاع يوسف أن يفلت من يدها. وعندما توکّل يوسف على الله وتحرّک انفتح القفل والباب، وبيت العزيز هو المکان الأول بعد غياهب الجب، وفيه أحسّ يوسف بأنّه سيخلد إلى حياة هانئة هادئة. هذه البداية فى منزل العزيز کانت تمکيناً ليوسف حيث جُعل له مقام

عزيز هناک، وتعلّم تأويل الأحاديث وبرع فی ذلک. وقد خصّ الله يوسف بمنزل كهذا فيه الخدم والحشم والأمر والنهی، ربّما لتدريبه على مباشرة السلطات ومهمّات المناصب فی المستقبل، وهذا ما حصل، إلّا ان هذا المنزل مثّل وجود فئتين على أرض الواقع، وصراعهما يؤكّد مجموعة دروس ذات صلة بالنواحی الاجتماعيّة الأخلاقيّة، إذ مثّل القيم والأخلاق التی اعتمدها يوسف بتصرّفاته، كما مثّل الفساد والانحلال الخلقی من خلال تصرفات امراة العزيز تجاه فتاها. هی دروس أراد الله منها أن يفيد الناس من بعد يوسف بضرورة التمسّک بالمبادئ وعدم التخلی عنها، وعدم الانجرار وراء المصالح والشهوات.

گـر زليخـا بسـت درهـا هـر طرف — يافت يوسـف هم ز جُنبِـش مُنْصَرَف
چـون تـوكل كـرد يوسـف برجهيد — بـاز شـد قفـل درو ره شـد پديـد
گـر چـه رخنه نسـبت عالـم را پديد — خيـره يوسـف وار میبايـد دويـد
تـا گشـايد قفـل وره پيـدا شـود — سـوی بيجايـی شـما را جـا شـود
آمـدی انـدر جهـان ای مُمْتَحَـن — هيـچ میبينـی طريـق آمـدن
(مولوی، ۱۳۸۴ش: ۸۰۵)

– إذا كانت زليخا قد غلّقت الأبواب من كل جهة، ويوسف(ع) وجد من الحركة المنصرف. – عندما توكل يوسف على الله وتحرّک انفتح القفل والباب، واتّضح الطريق. – إن لم تكن فرجة واحدة ظاهرة وموجودة، فينبغی السعی، كما فعل يوسف. – حين يفتح القفل ويبدو الطريق، يصبح لک منفذٌ إلى اللامكان.– أيّها الممتحَن، لقد جئت إلى الدنيا، فهل تراک رأيت قطّ الطريق الذی جئت منه.

كان يوسفُ من أجمل البشر كما هو معروف، وكان كضَوءِ النَّهار ونور الشَّمسِ بحيث لايستطيعُ آدمیٌّ أن يصِفَهُ. وهذا هو قصر العزيز، مكان جلوس الأشراف والماديّين الذين يحظون فيه بالجاه، فيه الكثير من خبايا النفس البشريّة. وقد أدّى هذا المكان دوراً كبيراً فی تحوّل شخصيّة يوسف من إنسان مملوک إلى إنسان رفيع المستوى، نال إعجاب نسوة المدينة وعلى رأسهنّ زوج الملک، ثمّ إلى سجين معذّب ظلماً فإلى صاحب سلطان ونفوذ.

د. السجن: السجن مكان أساسى من دائرة مصر، لأنّه مكان المحنة الثالثة التى ابتلىَ بها يوسف. وهنا تظهر المفارقة، إذ كيف لإنسان أن يفضّل ما يكرهه الناس على ما تهواه النفس البشرية؟ وهذا ما أكّده يوسف بقوله: ﴿قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إلى مِمَّا يَدْعُونَنِى إليه﴾ (يوسف: ٣٣) فرحلة السجن بدأت بعد محنة الإغراء التى رفضها يوسف، وغدا السجن مكان الإنسان المكشوفة براءته، وكان نجاة له من الفتنة التى تعرّض لها، هذا المكان الإجبارى المناقض للحركة والحريّة والدعوة إلى الله بين الناس أدّى دلالات كبيرة، وهذه الدلالات أفرزها الواقع الاجتماعى وحياة القصر بما فيها من مادية وبطش مقابل المصالح والفساد الأخلاقى. والملک مقتنع ببراءة المتّهم ومع ذلک يحكم عليه بالسجن، والمدة طويلة تُنسى فضيحة زوجه فى قصره مع أحد خدمها، فكان السجن عقاباً للبرىء، ومكان صاحب المبدأ الثابت. من هذا السجن كانت انطلاقة الدعوة حيث بدأ يوسف بدعوة صاحبيه فى السجن ومن معهم إلى عبادة الله، فالسجن لم يستطع أن يقف حائلاً دون تحقيق هدفه ونشر دعوته. نجد هنا إشارة إلى ضغط امرأة العزيز على يوسف وفى النهاية ينتهى بسجنه بقوله تعالى على لسان امرأة العزيز: ﴿وَلَئِن لَّمْ يَفْعَلْ مَآ آمُرُهُ لَيُسْجَنَنَّ﴾ (يوسف: ٣٢) يقول الشاعر:

آنچنان كه يوسف از زندانيى — با نيازى خاضعى سعدانيى
خواست يارى گفت چون بيرون روى — پيش در كار گردى مستوى
ياد من كن پيش تخت آن عزيز — تا مرا او واخرد از حبس نيز
كى دهد زندانيى در اقتناص — مرد زندانى ديگر را خلاص
زان خطايى كامد از نيكو خصال — ماند در زندان ز داور چند سال
پس ادب كردش بدين جرم اوستاد — كه مساز از چوب پوسيده عماد

(مولوى، ١٣٨۴ش: ١١٠٧)

- مثل يوسف الذى طلب العون من سجين بضراعة وخضوع وتذلّل. - طلب العون وقال: عندما تخرج تستوى أمورک عند الملک. - أذكرنى أمام عرش ذلک العزيز، حتّى يخلّصنى أيضاً من هذا السجن. - متى يخلّص سجين فى الأسر سجيناً آخر! - سبب ذلک الذنب الذى بدر من حسن الخصال، بقى فى السجن بحكم الإله بضع سنين. - ثم

أدّبه الأستاذ لهذا الجرم قائلاً له: لا تجعل لک عماداً من خشب الباب المنخور.

فيوسف عليه السلام يعرف أنّه من البشر؛ وإنْ لم يصرف الله عنه كيدهُنَّ؛ لاستجاب لغوايتهن ولأصبح من الجاهلين الذين لا يلتفون إلى عواقب الأمور. (الشعراوى، ج١١، ١٩٩١: ۶۹۴۴) ومع أنّ السجن أمر كريه تأباه النفس الإنسانيّة؛ إلّا أنّه قد فضَّله على معصية خالقه، ولجأ إلى المُربِّى الأول، لتأتى الاستجابة منه سبحانه.

هـ . **المقرّ الذى جلس فيه يوسف حاكماً**: تسير الأحداث فى هذه القصّة وفق أمكنة متنوّعة فى دلالاتها، وقد أسهمت هذه الأماكن إلى حد ما فى التأثير فى شخصيّة يوسف وفى بعض التحوّلات التى طرأت عليه. وإتمام النعمة على يوسف كان بتبوّئه مقاليد الحكم فى القصر وجمعه بأهله تحقيقاً لنبوءة أبيه يعقوب. القصر الذى كان فيه يوسف خادماً مملوكاً كان رمزاً للفساد والانحلال الأخلاقى والظلم فى الحكم، ولكنّ المكان الذى جلس فيه يوسف حاكماً بات رمز العدل والمساواة والعفو عند المقدرة، والتسامح بعيداً عن روح الانتقام، ومقرّ يوسف بعد سجنه بات مكان الائتلاف العائلى وجمع ما تفرّق من قبل وما فرقته الأحقاد والغيرة، وهو مكان جمع يوسف بأهله كلّهم. يقول المولوى:

نموديم تمكين يوسف بسى ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ چو او در زمين نيست ديگر كسى

بود هر كجا راى كامش بود ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ مراد دل از تمامش بود

(مولوى،۱۳۸۴ش: ۱۹۰)

– لقد مكّنّا ليوسف كثيراً،فلم يكن مثله فى الأرض شخص آخر– تحقّق له كلّ ما يريد، وتمّ له منّا مراد قلبه.

أنعم الله على يوسف نعمة جليلة، فجعل له سلطاناً وقدرة فى أرض مصر، فأدار شؤون مصر بصورة حازمة عادلة؛ واتّخذ لنفسه غير مكان للإقامة، ﴿وَكَذالِکَ مَكَّنَّا لِيُوسُفَ فِى الأَرْضِ يَتَبَوَّأُ مِنْهَا حَيْثُ يَشَآءُ﴾ (يوسف: ۵۶) نفهم من هذا أنّه جعل لنفسه بيتاً فى أكثر من مكان؛ ولايَظُنَّنّ ظَانٌّ أنّ هذا لَوْنٌ من اتّساع أماكن التَّرَف. عندما ننظر اليه بعيون تكشف حقيقة رجال الإدارة فى بعض البلاد؛ فما أنْ يعلم المسؤولون بوجود بيت للحاكم فى منطقة ما حتّى يزوروه؛ وتراهم يعتنون بالمنطقة التى يقع فيها هذا البيت.

وهذا ما نراه فى حياتنا المعاصرة، فحين يزور الحاكم منطقة ما فَهُمْ يُعيدون رَصْف الشوارع؛ ويصلحون المرافق. ويوسف المُمكّن فى الأرض له مسكن مجاور له؛ وسيجد عناية الجهاز الإدارى حيثما ذهب. وهنا سنجد الإحسان يُنسب إلى يوسف؛ لأنه حين أقام لنفسه بيتاً فى أكثر من مكان، انعكس ذلک إيجابيّاً على قاطنى الأمكنة التى له فيها بيوت؛ بارتفاع مستوى الخدمة فى المرافق وغيرها. وسبحانه يجازى المحسنين بكمال الأجر وتمامه، وقد كافأ يوسف عليه السلام بالتمكين فى السلطة مع محبة من تولّى أمرهم. (الشعراوى، ج١١، ١٩٩١م: ٧٠٠٣)

وقد ظهر المكان فى قصّة يوسف من خلال مستويات هى: مستوى الواقع والوهم، ومستوى المكان المعادى والأليف.

١. **المكان الواقعى والمكان الوهمى**: إنّ سعى المولوى إلى الالتزام بقضايا تتناول الدعوة ونشرها والاصلاح العقائدى والفكرى والاجتماعى والصلاح الشامل عن طريق أفكاره، كان السبب فى اعتماد عالم الواقع والانطلاق منه، بعيداً من الوهم والخيال،خصوصاً فيما يتعلّق بحياة الأنبياء والرسل، وبهذا نجد المكان نفسه واقعيّاً بالنسبة إلى جماعة، ووهماً بالنسبة إلى جماعة أخرى. أمّا فى قصّة (يوسف وزليخا) فإنّ الأماكن فيها قد ظهرت على حقيقتها، واعتمدت عالم الواقع بوصفه مرجعاً لأحداث حصلت فى الحقيقة وهى فى صلب تطلّعات النفس البشريّة. توزّعت أمكنة القصّة بين بلاد الشام وأرض مصر، وذلک من أجل إكسابها البعد الواقعى، هناک بيت يعقوب أو (كلبه أحزان) يعنى: (بيت الأحزان) وما يحويه من عائلة متنوّعة الأفكار مختلفة الطباع. وليس غريباً على بيت فيه هذا العدد من الأبناء أن لا يكون بمنأى عن مشاعر الغيرة والحسد التى تنتاب بعضهم. ومن الأمكنة التى ذكرت الجب، ذاک المكان الواقعى لبعث الحياة لا لسلبها،كما حاول إخوة يوسف.ثمّ هناک منزل العزيز وما فيه من مشكلات أخلاقيّة وفساد بين غرفه وحناياه، يضاف إلى ذلک السجن الذى أخذ صبغة الواقع بما ضمّه بين جدرانه من أناس مظلومين ومن أحداث تحصل فى داخله. إنّ أسماء هذه الأماكن كلها هى من صميم الواقع، وهى موجودة فعلاً فى العالم الحقيقى على الأرض؛ وقد ذكر مولوى أسماء مثل مصر وچاه (الجب) وزندان (السجن) وقصرالعزيز، وهذا ما جعل قصّة يوسف فى

صميم الواقع الإنسانى، لما تناوبها من أحداث تتعلّق بالنفس البشريّة، مسرحها أماكن من عالم الواقع، وشخصيّاتها تتنوّع بطبائعها وطرائق تفكيرها ومعتقداتها، وأحداثها تنطلق من الواقع الإنسانى، بكلّ تعقيداته وتشعّباته.

٢. المكان المعادى والمكان الأليف: إن تحديد موقع الأمكنة فى قصّة «يوسف وزليخا» بين معادية وأليفة يكون انطلاقاً من مواقف الشخصيّات وعلاقتها بهذه الأمكنة ونظرتها إليها، فهناک أماكن أليفة فى القصّة تكون مدعاة للراحة والاستقرار عند الشخصيّة، وأماكن غير أليفة لا تألفها الشخصيّة بل تنفر منها. وفى قصّة يوسف نجد بيت يعقوب المكان الأول، حيث يشكّل مكاناً أليفاً للجميع بدءاً بيوسف إلى بنيامين إلى إخوتهما، حيث يسعى الأفراد جميعاً إلى جعله المكان المحبوب والمشتهى. المكان الذى قصده إخوة يوسف للكيد به بعيداً من عينى أبيه بات يمثّل المكان الأليف بالنسبة إلى الإخوة، أمّا لدى يعقوب فإنه كان رمز المكان المعادى المكروه، لأنّه سبّب حزناً وكمداً ليعقوب. أما بالنسبة إلى يوسف فإنّه كان رمز الخوف والعذاب، ورمز النفى والإبعاد وفقد عطف الأب، فمكان القوّة والانتصار بالنسبة إلى الإخوة كان مكان الضعف والشعور بالخيبة عند يوسف. وهناک قصر العزيز الباعث على الراحة والرفاهية لساكنيه، هذا المكان تحوّل من مكان أليف محبوب إلى مكان معاد، حيث تكشّفت ليوسف فيه مظاهر الفساد والخلاعة والانحلال الأخلاقى، والمعصية التى يدعو للابتعاد منها ومحاربتها. إنّه المكان المكروه الذى انطلق منه إلى مكان معاد مكروه آخر هو السجن، وقد استطاع يوسف أن يحوّله إلى مكان قابل لتحقيق الطموحات ونشر الدعوة، وهكذا تحوّل السجن عند يوسف من عالم ضيّق محدود إلى عالم يرى فيه إمكان تحقيق الدعوة ونشرها. وهكذا فإنّ ثنائيّة المكان تكشف عن قيمته فى صنع الأحداث وإبراز دلالاتها، والمكان فى قصّة يوسف أدّى دوراً كبيراً فى صنع الحدث، ونهضت الشخصيات بدورها فى تحديد طبيعة ذلک المكان.

النتيجة

استعرضت هذه الدراسةُ قصةَ يوسف التى وردت مرتّبة ترتيباً مسلسلاً فى كتاب

الله العزيز، فهى لاتخرج عن الإطار العام لقصّة غيره من الأنبياء. فقد تعرّفنا فى قصّة يوسف على حجم معاناته فى رقّه وعبوديّته، ثمّ فى السجن، ثمّ فى قصر العزيز، وكذلك بعد أن تسلّم مقاليد السلطة فى مصر، وأدركنا مدى الضغوط التى مارستها امرأة العزيز، إرضاء لشهواتها الجسديّة الرخيصة. ومع ذلک رأيناه متمسّكاً بأخلاق الأنبياء، فلم يخضع للضغوط ولم يتراجع عن إنسانيّته الرفيعة. وفى اختيارنا للنماذج التى تمثّل القصّة الفارسيّة، رأينا فيها مدى التأثير الذى تركته القصّة القرآنية فى القصّة الفارسيّة عند مولانا، وهذا التأثير تناول المفاصل الرئيسة التى يقوم عليها البناء القصصى، منها بناء الشخصيّات، والمنظور القصصى الذى عبّر السرد عنه، وكذلک الدور الذى نهض به كلّ من الزمان والمكان، يضاف إليهما البعد التعليمى والأخلاقى الذى تضمّنتهما تلک القصص. لم تكن شخصيّة يوسف عند مولانا بعيدة من تلک التى لحظناها فى القصّة القرآنيّة، لجهة الممارسة الفعليّة للدعوة، أو للسمات التى مكّنتها من القيام بدورها على الوجه الأكمل. وإذا ما لحظنا شيئاً من التمايز أو التعديل، فإنّ ذلک لا يتعدّى الشكل الخارجى، من غير أن يتضمّن تغييراً جوهريّاً فى بناء الشخصيّة القصصيّة. لاتخلو قصّة "يوسف وزليخا" المنظومة شعراً من تأويلات رمى إليها الشاعر، وهى تفتح الباب أمام قراءات جديدة لقصّة كفاح النبى يوسف (ع) فى سبيل الايمان بالله وتوحيده، من غير أن تخرج عن المرتكزات الرئيسة التى يعرفها القارىء، وهذه التأويلات لا تبتعد من الإطار الدينى الذى يضع الأخلاق والقيم فى المقام الأول، من أجل بناء الإنسان الحقيقى، كما أراد الله له أن يكون. إنّ المولوى الذى نظم قصّة "يوسف وزليخا" قد استوعب الدروس والعبر التى جاءت بها سورة يوسف فى كتاب الله، وحاول، مستعيناً بما أوتى من الموهبة والثقافة، أن يقدّم للقارىء الإيرانى، بأسلوب يتوافق مع الواقع الثقافى الإيرانى، قصّة المؤمن بالله الذى تحلّى بأروع القيم الأخلاقيّة وأنقاها. ما قلناه عن بناء الشخصيّة فى القصّة الفارسيّة والدور الذى نهضت به فى بنية القصّة ينطبق على بناء الزمان والمكان، لجهة التأثّر من القصّة القرآنيّة، فالأمكنة واقعيّة فى كلّ من القصّتين، وفعل الشخصيّة فى المكان والزمان يكاد يكون هو نفسه، وهذه الأمكنة تسهم فى الكشف عن جانب من جوانب الرؤية إلى دور القصّة فى التعليم والتهذيب وترسيخ الإيمان فى النفوس.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن الأثير، نصرالله بن محمد. ۱۹۹۵م. *المثل السائر فی أدب الکاتب*. تحقيق محمد محی الدين عبدالحميد. بيروت: المکتبة العصرية.

ابن کثير، أبو الفداء. ۱۹۹۹م. *تفسير القرآن العظيم*. المدينة المنوّرة: دار طيبة للنشر والتوزيع.

بدوی، أمين عبدالمجيد. ۱۹۸۱م. *القصة فی الادب الفارسی*. بيروت: دار النهضة العربية.

براون، إدوارد. ۲۰۰۱م. *تاريخ الأدب فی إيران من الفردوسی إلی السعدی*. القاهرة: الثقافة الدينية.

بستانی، محمود. ۱۳۸۲ش. *البلاغة الحديثة*. قم: دار الفقه.

بکر، أيمن. ۱۹۹۸م. *السرد فی مقامات الهمذانی*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للکتاب.

جاد المولی، محمد أحمد. ۱۳۸۰ش. *قصص قرآن*.ترجمه مصطفی زمانی. تهران: نشر پژواک انديشه.

جاد المولی، محمد أحمد. ۲۰۰۰م. *قصص القرآن*. بيروت: دار الکتب العلمية.

تلميذ، حسين. ۱۳۷۸ش. *مرآة المثنوی*. تحقيق بهاء الدين خُرمشاهی. تهران: نشر گفتار.

الخالدی، صلاح. ۱۹۹۸م. *القصص القرآنی*. دمشق: دار القلم.

زراقط، عبدالمجيد. ۱۹۹۹م. *فی بناء الرواية اللبنانية*. بيروت: منشورات الجامعة اللبنانية.

الشعراوی، محمد متولی. ۱۹۹۱م. *تفسير الشعراوی*. قاهره: مطابع أخبار اليوم.

شلبی، محمود. ۱۹۷۴م. *حياة يوسف*. بيروت: دار الجيل.

شيخ أمين، بکری. ۱۹۹۴م. *التعبير الفنی فی القرآن*. بيروت: دار العلم للملايين.

الطبری، محمد بن جرير. ۲۰۰۰م. *جامع البيان فی تأويل القرآن*. تحقيق أحمد محمد شاکر. بيروت: مؤسسة الرسالة.

عبد الله، عدنان خالد. ۱۹۸۶م. *النقد التطبيقی التحليلی*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

عبدالعال، محمدقطب. ۲۰۰۶م. *من جماليات التصوير فی القرآن الکريم*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للکتاب.

عريان عبداللطيف، هدی. ۲۰۰۵م. *الشخصية النسائيةفی القصة القرآنية*. دمشق: دار غار حراء.

علوب، عبدالوهاب. ۱۹۹۳م. *القصة القصيرة فی الأدب الفارسی*. القاهرة: المکتبة الثقافية.

فروزانفر، بديع الزمان. ۱۳۵۴ش. *زندگانی مولانا جلال الدين محمد بلخی*. تهران: لانا.

فروزانفر، بديع الزمان. ۱۳۸۵ش. *احاديث وقصص مثنوی*. تهران: انتشارات اميرکبير.

قاسم، سيزا. ۱۹۸۵. *بناء الرواية*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للکتاب.

القاضی، محمد. ۲۰۱۰م. *معجم السرديات*. مجموعة من المولفين تحت إشراف محمد القاضی. بيروت: دار الفارابی.

القطان، مناع. ۱۹۹۴م. *مباحث فی علوم القرآن*. بیروت: مؤسسة الرسالة.
قطب، سید. ۱۹۶۶م. *التصویر الفنی فی القرآن* . القاهرة: دار الشروق .
قطب، سید. ۱۹۹۵م. *فی ظلال القرآن*. القاهرة: دار الشروق.
کامل حسن، محمد. ۱۹۷۰م. *القرآن والقصة الحدیثة*. بیروت: دار البحوث العلمیة.
کفافی، محمد عبدالسلام. ۱۹۷۱ م. *فی الأدب المقارن*. بیروت: دار النهضة العربیة.
مرتاض، عبد الملک. ۱۹۹۸م. *فی نظریة الروایة*. الکویت:عالم المعرفة.العدد(۲۴۰).
المحمدی الاشتهاردی، محمد. ۱۹۹۸م. *قصص المثنوی*. بیروت: دار الرسول الاکرم.
مولوی، جلال الدین. ۱۳۸۴ش. *مثنوی معنوی*. تحقیق مهدی آذریزدی. تهران: انتشارات پژوهش.
مولوی، جلال الدین. ۱۴۱۸ق. *مثنوی معنوی الکتاب الثانی*. تحقیق: إبراهیم الدسوقی.
ندیم، دعکور۱۹۸۶م. *تنقیة الروایة*. بیروت: جامعة القدیس یوسف.